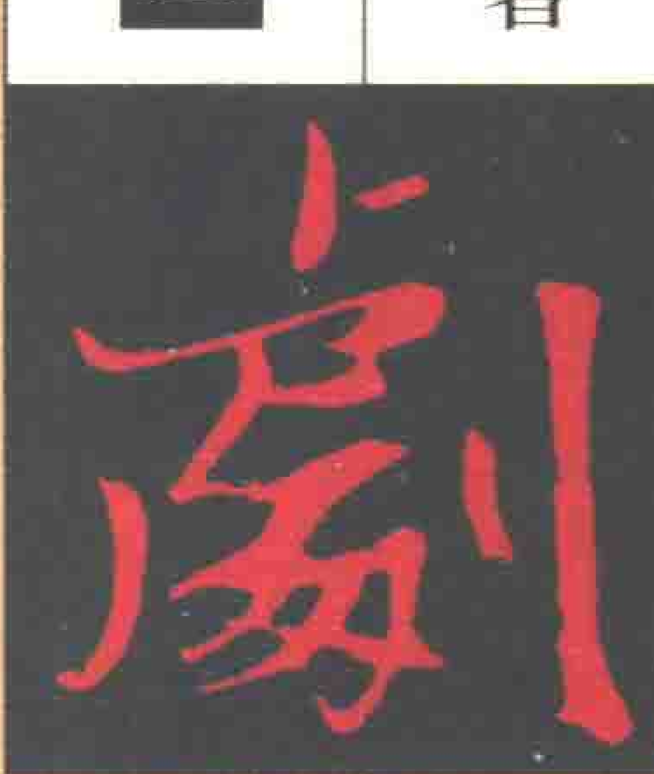
元杂剧乐谱研究与辑译【上】

刘崇德 著



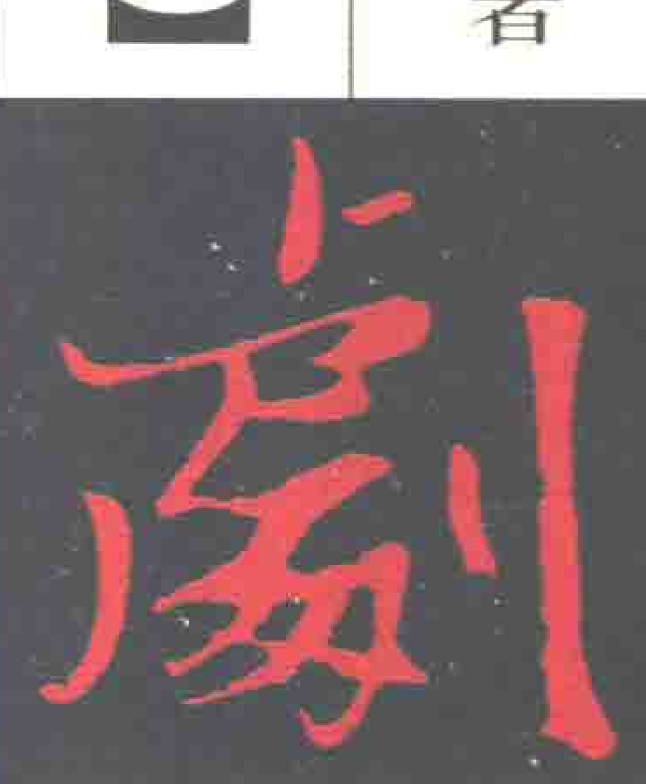




河北教

元杂剧乐谱研究与辑译【下】

刘崇德 著



河北教[illegible]



元杂剧乐谱研究与辑译(上)

刘崇德　著

河北教育出版社



元杂剧乐谱研究与辑译(下)

刘崇德　著

河北教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

元杂剧乐谱研究与辑译/刘崇德著. －石家庄:河北教育出版社,2003.5
ISBN 7-5434-5084-4

Ⅰ.元… Ⅱ.刘… Ⅲ.杂剧-乐谱-研究-中国-元代 Ⅳ.J643.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 030948 号

书 名	**元杂剧乐谱研究与辑译(上、下)**
作 者	刘崇德
责任编辑	孟保青
装帧设计	张克瑶
出版发行	河北教育出版社
	(石家庄市友谊北大街 330 号)
印 刷	河北天润印刷有限责任公司
	(石家庄市北二环西路 201 号)
开 本	787×1092 毫米 1/16
印 张	59
字 数	900 千字
版 次	2003 年 5 月第 1 版
	2003 年 5 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 7-5434-5084-4/J·423
定 价	83.00 元

《元杂剧乐谱研究与辑译》序

唐诗、宋词、元曲，代表了中国历史上三个朝代的文学创作顶峰。广义地说，诗、词、曲都是诗歌，也都是可以歌吟演唱的韵文。中国诗歌历史悠久，传统深厚，从先秦到近代数千年间，诗歌的巨流一直在中华民族的沃野上气势磅礴地奔腾向前。无论是晦冥风雨还是丽日晴天，诗歌艺术都在文坛上熠熠生辉。尽管在某些朝代，其他样式的文学创作确曾雄峙一峰，或应时崛起，却并未因此影响诗歌创作的蓬勃发展。元杂剧以剧诗为特征脱颖而出，诗、词、曲就像三条大河，浩浩荡荡流贯于中国文学史，闪烁耀眼的光芒：或谱曲弹唱，流传于舞榭歌台，或辗转背诵，低吟于田野、林泉、肆坊、殿堂，其影响何止千家万户；有的已演变成谚语、民歌，至今仍活在人民口头上；或远涉重洋，让欧美读者倾倒，卓然雄踞于世界文坛，向全球辐射出华夏文明的灿烂辉煌。

元杂剧的崛起，正是不断吸取各族人民对诗歌艺术的滋养，综合了诗、文、书、画、乐、舞、戏的创造和技艺，以歌舞演故事，绘声写影，塑造古今人物形象，成为崭新的歌舞台艺术。但明代后，模拟之作泛滥，甚至将前人偶然所为，误认为定式，反复追摹其外在特征，虽不乏技艺的娴熟与工巧，不幸已失元杂剧那样自然、纯真的审美价值。于是，元杂剧的艺术形式面临解体，派生出三百多个剧种，变成百川汇聚的戏曲汪洋。其实，任何文学艺术的具体形式和体制，都是“定体则无，大体须有”。因此，既不能千篇一律地作形式模仿，也不能置大体规范不顾而主观臆造，徒丧艺术本体特征。因为艺术的继承与革新相反相成，不可能一成不变，所以必须紧随社会时代，有所选择，有所继承，有所借鉴，有所创新，这是文学艺术发展前进的普遍规律。

早在20世纪初，王国维为了探索戏曲艺术的继随关系和发展规律，对宋代平话、元代杂剧和明代小说，都进行了认真考察，为戏曲史论研究奠定了坚实的基础。他继承了清代乾嘉以来我国

汉学家的治学经验，又接受了近代西方的研究方法，使考据和科学分析紧密结合起来，广征博引，比较参证，训诂考订，分析综合，从戏曲的萌芽、形成、发展、演变的历史过程中，考察源流，启承发展，总结规律。既考察了构成戏曲的各种条件和因素，又考察了戏曲与社会、时代、地域、民族、风俗的相互关系和相互影响，因此得出一系列比较科学的结论，提出前所未有新见解。他的研究成果，至今仍被文艺史论家所采纳。

不无遗憾的是，标志着戏曲艺术主要特征的音乐声腔艺术的研究，至今尚无王国维研究戏曲文学那样的全面系统。其原因主要不外乎两点：其一，王国维的考察已经证明："词曲一道，前人视为末伎，不复搜讨，遂使一代文献之名，沉晦者且数百年。"由于戏曲文献资料奇缺，使他"痛往籍之日丧，惧来之无征"，从而迫使他"博稽故简，撰为总目"，先后完成《曲录》、《戏曲考原》、《唐宋大曲考》、《宋元戏曲考》等一系列著作，以补历史遗缺，供后学检索研究。其次，由于西方音乐东渐，记录传播音乐创作成果的正谱、简谱通行于世界，在我国广泛流传后，国内音乐界反而对先辈发明创造的民族音乐及其古谱系统日渐陌生；早年的古曲研究家们，历经十年动乱的种种磨难，能幸存者已寥若晨星，在流行俗乐暴发起红的今天，从事高雅音乐创作与研究已是凤毛麟角，何况是如此冷背的传统戏曲音乐的整理和研究！

令人钦佩的是河北大学刘崇德教授，数十年如一日，潜心于民族音乐典籍的整理与研究，不仅对繁杂琐屑的历史资料进行了大量的搜集、整理和考证，而且在理论上提出了自己的独到见解，并在指导博士研究生之余，对近代曲学大师吴梅称之为"词山曲海""天下之宝"的巨著《九宫大成南北词宫谱》进行了考订今译，交由天津古籍出版社印行之后，又从南北曲、昆腔、弦索调等古曲谱中，辑译出元杂剧乐谱七十余折（即一场戏、一套曲），曲牌八百多支，涉及剧目一百一十多种，编著《元杂剧乐谱研究与辑译》一书，近期也将出版。

此书除元杂剧乐谱今译外，分四章对杂剧音乐的特点，今存元杂剧乐谱资料的主要来源，和元杂剧乐谱的声情表意系统，都进行了分析研究。详析了宫调、曲牌、联套和音韵格律的规范，北曲杂剧声乐的嬗变概况，传本元杂剧乐谱典籍所收曲目标志的时代特征以及曲目在不同历史潮流阶段的演变。并通过循谱求声，阐述了北曲声乐艺术的演唱技巧、板眼、叠腔、结音和口法等。这样，《元杂剧乐谱研究与辑译》一书，不仅为民族戏曲音乐的研究和爱好者，提供了一部比较完备的学习研究资料，也为历史悠久的地方戏曲音乐追本溯源和推陈出新，展示了可靠的参照范例，甚至对当代流行音乐词曲创作的提高、升华和民族化，也是必不可少的有益参照。可以毫不夸饰

地说，认真研读此书，对当代方兴未艾而发展方向晦冥的流行音乐创作，也将大有裨益。

《元杂剧乐谱研究与辑译》，搜集了现存北曲杂剧和昆腔所继承的杂剧，还慎重甄别了弦索元音中清唱的元杂剧曲目，一并辑译于篇末。刘崇德教授采用的主要乐谱典籍有以下几种：

一、清内府刊本《九宫大成南北词宫谱》，1741—1746 年和硕庄亲王允禄奉旨召集周祥钰等编。全书八十二卷，北曲占二十九卷，其中有金元诸宫调、元明散曲和大量北曲杂剧乐谱。计收元杂剧一百一十种：见于《元曲选》者六十九种，见于《雍熙乐府》者二十四种，另有十七种为上列两书所无。此书乐谱虽无整本杂剧，却有完整的杂剧乐谱六十折，其余收入杂剧曲牌一至若干支不等。由于编者所据多金元古谱旧本，足资修订别本曲文讹误。又元人王伯成著《天宝遗事》诸宫调已久佚不传，而此谱存曲多达一百二十支；收《董西厢》诸宫调一百四十八曲，几及全本之半，远比他书为多，故此谱多存元明古谱原貌。

二、 1792 年叶堂编辑的《纳书楹曲谱》，共二十二卷，是我国第一部昆曲乐谱，收昆曲及地方时剧、散套清曲百余种，五百余折。此谱与《九宫》谱所本古谱不同，是时尚流行唱法谱本。既体现了“口口相传，依然嫡派”的北曲风貌，又带有北曲昆唱的痕迹。共收元杂剧乐谱十四种，三十二折，与《九宫》谱相同者十一种，十八折，但比《九宫》谱多出十余折：即《昊天塔》多“五台”折，《马陵道》多“孙诈”折，《追韩信》多“点将”折，《西游记》多“揭钵”“女国”折，《唐三藏西天取经》多“北饯”折。另有《单刀会》、《苏武还朝》两剧，《九宫》谱仅收数曲，此书则收此两剧“刀会”“训子”与“告雁”“还朝”各二折。叶堂编辑此谱，试图尽量保持谱本原貌，故于《气英布》、《货郎旦》二剧按语中说：“元曲元气淋漓，直与唐诗、宋词争衡，惜今之传者绝少。”在“北饯”折按语中又说：“气盛辞雄，的系元人手笔，惜为俗伶所删，余未见原本，姑为酌定。”此书与《九宫》谱比较，所录曲谱更多地体现了流行的唱法，如《追韩信》“收江南”折第四句的叠唱，《气英布》“赚布”折，依当时演出实际，比原谱低一度等。此外，大部分曲谱都标出叠腔、擞腔、断腔等口法，至今这些口法仍在昆曲中流传。

三、 弦索谱：一为沈道、程清编《较正北西厢弦索谱》二卷，清顺治年间（1644—1661）刊行，今残存下卷。一为《太古传宗》，1749 年刊行，和硕庄亲王允禄奉旨召集汤子彬、顾峻德编辑，有《琵琶调西厢记曲谱》（即《北西厢》弦索谱）二卷；又收元明散套、杂剧四十六套曲，其中有元杂剧《风云会》、《御沟红叶》二种。从所收《弦索调时剧新谱》看，其演唱口法已经昆化，而多为时剧南音。此书乐谱表明 ，弦索调是弹奏、演唱并重的表演艺术，故谱中将伴奏、过

门曲一并标出。又因为这种演唱要符合伴奏乐器琵琶一板八眼十六弹的节奏，所以没有散板曲，记谱形式也与戏曲谱不同，即只标“底板”而不用“腰板”，故《九宫》谱编者称之为“别是一体”，而未列入南北曲谱中。比较上列两书，前者保留“口口相传”较多，后者除经文人订正曲文、谱字外，也多水磨昆腔的影响，可见弦索昆化之渐。又以《风云会》、《御沟红叶》二剧曲谱，与《九宫》《纳书楹》中二剧曲谱比较，除伴奏谱与板眼标记不同外，其曲牌、主腔、结音俱多相同，足证三者均源于北曲元音。

元杂剧音乐，包括唐宋大曲、宋词、诸宫调等曲牌音乐，它们大都来自宋、金、元时代的北方地区，是民间和各民族流行的音乐。所以自明代以来，又常被人称为“北曲杂剧”。据王国维《宋元戏曲考》统计，元杂剧所用曲牌，出自唐宋“大曲”者十一目，源于“宋词”者七十五目，取之于“诸宫调”各曲者二十八目。所以说元杂剧音乐，是有丰富生活滋养的人民的创造，仅从众多曲牌的名目上也可窥见一斑。至于来自少数民族的曲牌，更容易一目了然。元周德清《中原音韵》已指出：“如女真〔风流体〕皆以女真人声音歌之。”何良俊《曲论》在谈李真夫《虎头牌》杂剧第二折时则说：“牌名如〔阿那忽〕〔也不罗〕〔醉也摩挲〕〔忽都白〕〔唐兀多〕之类，皆是胡语。”“盖李（直夫）是女真人也。”由于曲牌音乐来源极广，唐宋以来又被多种演唱艺术采用，名称各有异同，所以元杂剧曲牌，一曲二名或多名的不少。如〔山坡羊〕又作〔苏武持节〕，〔干荷叶〕又作〔翠盘秋〕，〔呆骨朵〕又作〔灵寿杖〕，〔殿前欢〕又作〔小妇孩儿〕或〔凤将雏〕，〔折桂令〕又作〔秋风第一枝〕〔天香引〕或〔蟾宫曲〕。当然也有名同而曲异的，如仙吕、正宫调中都有〔端正好〕，仙吕宫、双调中都有〔袄神急〕，但实质上是不同的两支曲。此外，有些曲牌可以在两三个宫调中通用，如黄钟宫的〔隔尾〕与南吕宫通用，〔随煞〕与仙吕宫、双调、越调、大石调通用等，这是属于不同宫调的曲牌，可以进入一宫调联套的条件，在《元曲选》附录的《天台陶九成论曲》中标注甚详，于此无须赘引。

更值得注意的是，这些曲牌都标志着不同的曲调，包含着一定的情感因素，所以能表达剧中人物的声情。这些曲牌被规范于各宫调中，声调的高低强弱，情感的喜怒哀乐都不相同。按我国古代音乐“十二平均律”的理论，共有十二宫、七十二调，即八十四宫调。但唐代燕乐仅用二十八宫调，宋代用十九宫调，金元间用十七宫调，元杂剧沿用传统宫调而精简为九个宫调：即仙吕宫、南宫调、黄钟宫、中吕宫、正宫、大石调、商调、越调、双调。《中原音韵》曾说：“大凡声音，各应于律吕，分于六宫十一调：仙吕调（“宫”字之误植）清新绵邈；南吕宫感叹伤悲；中吕宫高

下闪赚；黄钟宫富贵缠绵；正宫惆怅雄壮；道宫飘逸清幽；大石风流酝藉；小石旖旎妖媚；高平条物荡漾；般涉拾掇坑堑；歇指急并虚歇；商角悲伤宛转；双调健捷激袅；商调凄怆怨慕；角调呜咽悠扬；宫调典雅沉重；越调陶写冷笑。”尽管王骥德《曲律》对此说曾有质疑，但宫调必然存在着声情无疑。至于曲情的客观反映如何，则因时代背景和进行音乐审美的人不同而有区别。钱钟书《管锥编》曾引证，音乐和食物都会随时代而变迁，因地域而产生差别，不同时代的人们，对音乐调式的声情的感受，亦会有所变易。后人对元杂剧的声情感受，当然也会有所不同，但其所感绝不会完全不着边际。元杂剧继承发展了诸宫调音乐，用相同宫调的曲牌组成“联套”，即“套曲”体制。所不同的是杂剧套曲的规模，远比诸宫调大得多，每套为一场戏，称为一折，四折构成一本戏，故有“四大套”之称。四折的宫调各不相同，一般依次为仙吕、正宫、中吕、双调，首尾两折的宫调变换极少，二、三两折变换较多，可见与《中原音韵》所列宫调声情特征有密切关系。每个宫调的曲牌也有规律：一般是正宫用〔端正好〕，仙吕用〔点绛唇〕，中吕用〔粉蝶儿〕或〔赏花时〕，南吕用〔一枝花〕，越调用〔斗鹌鹑〕，商调用〔集贤宾〕，大石用〔六国朝〕为起调曲牌，甚至起调的板式也有规律。而套曲的曲牌多寡，则视剧情需要而定，少者数曲，多者二十余曲不等。在头折之前或其他各折之间，插入不在套曲之列的一二支曲或数曲叫〔楔子〕。组成联套曲时，酌情借用其他宫调的曲牌叫“借宫”，但必须如前所述，是几个宫调都适用的曲牌，宫调特性过强的曲牌不宜借用。套曲的结尾〔尾声〕〔煞尾〕之后，又增加一至数支同一宫调的曲牌叫“增曲”。总之，元杂剧四折为一本是最基本的形式，当然也有例外，如《赵氏孤儿》为五折本，《西厢记》为二十折共五本，《西游记》为二十四折共六本，已有连台本戏的趋势。

元杂剧的音乐伴奏，主要是鼓笛和弦索乐器，但自明初以后，在达官显贵府第中，常用琵琶伴奏清唱，逐渐形成演唱元曲的主要形式，被称为“弦索元音”或“弦索官腔”。原本是极视听之娱的元杂剧舞台艺术，至此始沦为有闲阶级茶余酒后附庸风雅的余兴“听戏”。于是，有权有钱之家互相攀比仿效，成为流行于江南的演唱南北词的“弦索调”而另成一体。这就难怪元杂剧的演唱，曾被误认为主要是用于琵琶伴奏；而更有甚者，未详这一嬗演过程的的评论家竟武断地说“‘听戏’习俗的极盛时代”，是由“京剧的开山祖师程长庚”所“开创”。据元陶宗仪《南村辍耕录》载《燕南芝庵唱论》说：元杂剧的演唱，发声运腔讲求“起末”、“过度”、“搵簪”、“攧落”四节和“停声”、“待拍”、“偷吹”、“拽棒”、“字真”、“句笃”、“依腔”、“贴调”等口法，要求“声要取气”、“换气”、“歇气”、“就气”等复杂的技巧。在发声方面则有“变声”、“敦声”、“ 抓声”、“啀声” 等区别。由此可

见，元杂剧的演唱技巧和声乐理论已相当成熟，足资后世歌唱家继承、借鉴和推陈出新参考。

整体宏观元杂剧，其声乐艺术体现了一种“刚劲豪健”、“跌宕闪赚“的风格。这在有元一代及至明代前期，流行风靡达三百多年，是我国继唐诗、宋词之后，又一个文学顶峰。但由于元杂剧自身体制带来的缺陷，如一本戏限于四折、四个宫调；只有“正末”或“正旦”才能主演和司唱；仅用北曲而不能兼容南曲；以及不能适应时代的变迁和文化背景的移易所产生的审美赏新需求等，终于被一种新兴的演唱艺术昆曲所取代。但后世继起的诸多戏曲剧种，几乎都曾受惠于元杂剧的精华，直到近代崛起雄踞菊坛的京剧，其西皮、二黄协奏的板腔音乐，前奏、过门、衬乐的曲牌音乐和气氛渲染，实质上对包括元杂剧音乐在内的民族音乐优良传统，都有广泛的继承和借鉴。从历史发展的视角观之，也是元曲艺术的延伸和在清末社会背景下的新发展。

尽人皆知，京剧的文戏音乐，多继承移植于昆曲或取诸汉调；开戏音乐场面又比弋阳腔紧凑而有气势。其常用曲牌，虽不直接取之于元杂剧，而多来自昆腔时剧，如来自《孽海记》的《思凡》，其〔诵子〕〔山坡羊〕〔采茶歌〕〔哭皇天〕〔香雪灯〕〔风吹花叶煞〕诸曲，与元杂剧音乐就颇有渊源。即使在皮黄板腔体京剧音乐中，沿用杂剧曲牌的也不少：如番将上场用《搜山打车》之〔风入松〕；饮酒时用《追韩信》之〔园林好〕；大开筵宴所用长牌子曲〔玉芙蓉〕，则取之于《游园》、《看状》；发兵时所用牌子曲，不是《起布》之〔泣颜面〕，就是《宁武关》之〔埋玉粉孩儿〕；以及神灵上场用〔神仗儿〕；仙家上场用〔普天乐〕；行船时用〔清江引〕；帝王上场用〔朝天子〕；新婚之禧用〔傍妆台〕；久别重逢用〔哭相思〕；祭奠亡灵用〔哭皇天〕；“召登”用〔一江风〕；“辞阁”用〔五马江儿水〕等等，其实都有所取义，也都能使人闻其声而知其为起驾或用兵，悼亡或新婚，这些曲牌音乐都有感人的声情。

近几十年，京剧创编的新戏日多，乐曲、唱腔尤多新创。早在建国初期，中国京剧院著名作曲家刘吉典便倡议，根据不同的剧作风格，分别创作板腔体和曲牌体音乐，扩大京剧音乐体制的表现功能。由于种种客观原因，曲牌体京剧音乐尚未完全实现，但较多地运用曲牌音乐做素材，改编或新创的乐曲和唱腔确已不少。如《满江红》一剧的主题歌“满江红”，岳飞上场时的“升帐乐”，牛皋回营时的“吹打乐”，都是以曲牌音乐为素材创编的新曲。在《三座山》一剧中，男主角去登与猎人们边歌边舞时的独唱“进深山第一宵”，猎户们的群唱“兴冲冲满载归”，歌手布扬与女主角南斯勒玛对唱的“催妆曲”，都是成功的创造。此外，在《人面桃花》、《白毛女》、《红灯记》、《红灯照》等剧中，也都创造了和谐统一于传统京剧音乐的新乐曲和新唱腔，不仅充分继承了戏曲音

乐的优良传统，而且展现了京剧音乐的当代素质和艺术品位。

惟愿当代戏曲艺术家、音乐家，认真记取元杂剧兴衰的经验教训，深入社会生活，开掘艺术创造唯一的源泉，继承借鉴民族文化艺术的优良传统，广泛吸取人类文明的精华，揭示社会真实，歌唱人民心声；那怕是即景状物抒情，只要不作无病呻吟、不装腔作势而直抒胸臆，都可能创造出优美动听、感人肺腑的强音；让历史悠久的华夏文明浇灌的综合艺术，兼容众妙，重登艺术顶峰，再造当代辉煌！

王清辉

1996年10月26日于北京

前　　言

此书为四年前完成之旧稿，原计划由山西高教出版社出版，该社于 1996 年 5 月初派人将书稿携去。不久即从中央电视台新闻联播节目得知该社被撤销，于是连夜打电话将书稿索回。不意此稿便飘落无着。1998 年夏，河北教育出版社得知此事，不忍此书稿之埋没，在出版社资金并不宽裕的情况下，慨然接收此书稿，遂使提携相呼之心，而使呋石生辉。

元杂剧与元散曲、诸宫调并称元曲或北曲，宋元南戏、明清传奇是为南曲，南北曲皆曲也。曲由词演变而来，以其文词、音乐更加俗化，不便冠以“词”，而称之为“曲”。所谓“词余”，词之余也。词，即唐宋词，其初期亦称曲、曲子或曲子词。以其文词俗于诗，俗于乐府雅辞，而又配以隋唐以来新兴的俗乐——燕乐之故。就这意义上讲，前人亦将词谓之“诗余”。在音乐上讲，都与古代的乐府有关。乐府本为秦汉时代政府设立的采集民间音乐、掌管朝廷宴享音乐的机关，后指那一时代的俗乐，或作为这一俗乐载体的文词、诗歌。这一俗乐发展到南北朝（除宫廷雅乐的郊庙乐府）有鼓吹曲、横吹曲、相和歌。相和歌中有四弦曲、平调曲、瑟调曲、清调曲、楚调曲与大曲。后又随佛教音乐的传入，出现了一种有异于中华固有音阶的新音阶音乐，即清商乐，其由当时民间流行的江南弄、吴声、西曲组成。清商乐与传入的西域音乐相组合，在隋唐之交出现了一个新乐种——燕乐，于是由唐入宋，这一乐种至今流传绵延未绝。这就是唐宋词，南北曲都沿用的音乐。这一音乐有两大特点，一是宫调系统，一是曲牌（词牌）体。从理论上讲十二律吕配以宫商角徵羽二变七个音阶共得八十四调，配以宫音的七调称宫，

其余皆称调。唐乐以琵琶定音共有二十八宫调，宋乐用管，故有十九宫调，元曲用笛，故有十七宫调，实际仅用九个宫调。“九宫”于是便为元明乐或南北曲之俗称。起初燕乐乐曲或用乐府旧题，或名新题，新旧乐曲渐多，乐曲所属宫调、乐谱以及相应的歌词载体在字句、音韵渐趋固定，所谓格律化，遂为曲牌（词牌）程式。程式化的乐曲名便为曲牌名。曲牌体的联套接近大曲的形式，自元曲至昆曲皆以此种形式，故亦称联曲体。近代以来以皮黄、秦腔为代表的板腔体兴起，不用宫调与曲牌，此为燕乐之后的又一变。包括杂剧、散曲、诸宫调在内的元曲，即元代的燕乐，代表了中华文化继唐诗、宋词之后的又一个高峰。宋词被元曲取代以后，其乐未传，现传包括元曲在内的南北曲乐中保留了多少宋乐成分尚待研究。现传宋乐的直接资料为姜夔《白石道人歌曲选》中十七首及陈元靓《事林广记》、明王骥德《曲律》中所及数首燕乐半字谱。而元曲虽明清以来被昆曲所掩，但其作为北曲，或以北曲乐曲乐谱资料被保留下来，或在昆曲中一直被搬演至今。南北曲尚存，而元曲音乐则未泯灭。本书稿当时即基于这一观点由乐而求谱，循谱而求声，以对元曲音乐资料进行整理探索的。原书稿为《元曲乐谱辑译与研究》，后得知中国音乐研究所孙玄龄先生已完成《元散曲音乐研究》一书，故将书稿中元散曲乐谱及有关研究文字删掉，其谱例也一律改用元杂剧乐谱，尤其论元曲务头说，犹当举散曲乐例为佳，今书稿既已作《元杂剧乐谱研究与辑译》，其体例只能如此。而全面了解元曲音乐，读者可对读孙玄龄先生研究元散曲一书。

写作此书稿时，方开始整理翻译《新定九宫大成南北词宫谱》，“天下之宝”尚未献于天下之人，已因病足辗转于卧榻，所居天津东郊之万新村，交通不便，学生们需骑自行车往返数十里来上课，我自称为“东郭先生”、“村夫子”，其局促闭塞之状可知。故参考材料未遍，疏失难免。这里需要说明的是当时未能获见杨荫浏《中国古代音乐史稿》下册，其书所论元曲音乐部分颇多高见，惜写作此书稿时未能受教。读者对其书所论宫调、曲牌音乐特点以及务头方面望能参阅杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》下册论元曲的有关章节，以期互证，直补本书稿的欠缺。但杨先生书中贬低元散曲艺术价值，以及对清人徐大椿《乐府传声》中所论“北曲多底板”的见解则不敢苟同。其余异同得失，俟他日补论。另参照上书又获四只乐谱，不便插入原稿，附录于后。《九宫大成谱》中亦有将散曲误标为元杂剧者，如标为“元人百种”之南

吕只曲《梁州第七》二首，本书稿已作删除，谨此说明。

此书稿原为简谱，现出版五线谱本，此皆赖天津音乐学院副教授、博士研究生孙光钧君之功，中国京剧院王清辉先生于百忙之中为本书稿写了序言，其余天津音乐家协会刘永海先生，天津音乐学院王春生、宋世猛、刘永山先生亦对此书的出版予以多方帮助，在此一并志谢。

刘崇德

1999年8月20日

目　　录

第一章 元杂剧的音乐特点

元杂剧是继承了宋词、唱赚、诸宫调，并在吸取了宋金元时期北方地区与民族流行音乐的基础上，所形成的一种演唱形式。它和宋元时期流行于江南的采用的五声音阶的属于南曲的南戏不同，是采用七声音阶的北曲。所以从明朝以来，人们又常将它称为北曲杂剧。属于北曲范围的还包括金元诸宫调以及用北曲宫调创作的散曲。从音乐上讲，元杂剧和南曲，以及北曲中的诸宫调、散曲相比，有以下几个方面的特点：

一、宫调

元杂剧继续沿用和精减传统的宫调，由七宫四调的唐代二十八宫调，七宫三调的宋代十九宫调，金元十七宫调，而变为五商二调的九宫调。

在我国古代音乐中，按照十二律吕与宫商七音配合的理论，共有十二个宫、七十二个调的八十四宫调，实际上就是八十四调。唐代燕乐只用二十八宫调，即：

宫声七调：正宫、高宫、中吕宫、道宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫。

商声七调：越调、大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、商调。

角声七调：越角、大石角、高大石角、双角、小石角、歇指角、商角。

羽声七调：中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉调。

至南宋，仅存十九宫调，即张炎《词源》中所列：

七宫：黄钟宫、仙吕宫、正宫、高宫、南吕宫、中吕宫、道宫。

十二调：大石调、小石调、般涉调、歇指调、越调、仙吕调、中吕调、正平调、高平调、双调、黄钟羽、商调。

所失者为商声七调中的高大石调、角声七调，羽声七调中的高般涉调，共九调。至元代，又失去道宫与正平、黄钟羽、仙吕、中吕五调，而多出商角、角调。周德清《中原音韵》说：

大凡声音，各应于律吕，分于六宫十一调，共计十七宫调：仙吕调（宫）清新绵邈；南吕宫感叹伤悲；中吕宫高下闪赚；黄钟宫富贵缠绵；正宫惆怅雄壮；道宫飘逸清幽；大石风流酝藉；小石旖旎妩媚；高平条物滉漾；般涉拾掇坑堑；歇指急并虚歇；商角悲伤婉转；双调健捷激袅；商调凄怆怨慕；角调呜咽悠扬；宫调典雅沉重；越调陶写冷笑[(1)]

而存于北曲中者又仅十二个宫调，《中原音韵》在列具北曲所用三百三十五只曲牌时注道：

自轩辕制律，十七宫调，今之所传者一十有二[(2)]。

这十二个宫调为：黄钟宫、正宫、大石调、小石调、仙吕、中吕、南吕、双调、越调、商调、商角、般涉调。《中原音韵》的这一说法并不准确，实际上当时北曲中还有道宫和高平调，应是十四宫调，只是道宫与高平调都仅有五只曲牌，存于诸宫调《董解元西厢记》中[(3)]。而《中原音韵》中提到的北曲十二宫调中小石调也只有五只曲牌，商角只有六只曲牌，般涉调为八只曲牌。以上五个宫调由于其所属的曲牌甚少，都不适合元杂剧按宫调组成套数的需要，所以元杂剧所用只有黄钟、正宫、大石、仙吕、中吕、南吕、双调、越调、商调这九个宫调，并且对仙吕、中吕、南吕习惯上称为调，而不称宫。道宫、高平、小石、商角、般涉五宫调，以其曲牌甚少，起初只用在诸宫调的小套中，或作为散曲的只曲——叶儿演唱，后来诸宫调不行于世，道宫中如《凭栏人》诸曲并入越调，小石调五曲并入大石，商角六曲并入商调，般涉调中《耍孩儿》并入黄钟宫，其余诸曲并入中吕；高平调除《糖多令》可在越调中使用外，其余《木兰花》、《于飞乐》、《青玉案》诸曲终不为元杂剧所用[(4)]。从现存乐谱看，元杂剧正宫已由唐宋词乐A调的Fa，变为G调的la，其正宫、中吕、南吕、仙吕、黄钟五宫已变为五商。

宫调的区别，根本问题仍是调式的不同，所以张炎《词源》中逐一标出每一宫调的结音，并进行辨讹。而周德清《中原音韵》中则提出了诸如“黄钟宫高贵缠绵；正宫惆怅雄壮“的说法，列举出十七个宫调的不同声情特征。这在陶宗仪《南村辍耕录》所载《燕南芝庵唱论》中，又作为一种歌唱理论提出，说明元人普遍认同这一说法。但明人王骥德则在其《曲律》中对这一说法的科学性提出了质疑：

今正宫曰惆怅雄壮，近浊；越调曰陶写冷笑，近清；似矣。独无射之黄钟，是清律也，而曰富贵缠绵，又近浊声，殊不可解(5)。

在这一问题上，可能周德清的说法有牵强附会的因素，但也有着由于时代变迁，乐制律率甚或人们在声调感受上的差异。钱钟书先生《管锥编》引清人博明《西斋偶得》卷上说：

由古溯今，惟饮食、音乐二者，越数百年则全不可知。《周礼》、《齐民要术》、唐人食谱，全不知何味；《东京梦华录》所记汴城、杭城食料，大半不识其名。又见名人刻书内，有蒙古、女真、畏吾儿、回回食物单，思之亦不能入口(6)。

音乐同于饮食，会随时代而变迁，因地域而差异。因此，不同时代对于各种调式的声情感受也会有所变易。

二、曲牌

曲牌，即曲子的调名，王骥德《曲律》中说：“曲之调名今俗曰牌名。”元杂剧所用曲牌，据陶宗仪《南村辍耕录》卷二十七《杂剧曲名》载，为正宫二十五章，黄钟十五章，南吕二十六章，中吕三十八章，仙吕三十六章，商调十六章，大石十九章，双调六十章，计二百三十章。元人谓曲为章，二百三十章即二百三十只曲牌。而《元曲选》所附录《天台陶九成论曲》中其曲牌则为黄钟宫三十三章，正宫五十四章，仙吕六十一章，南吕三十九章，双调一百三十三章，商调五十章，越调三十八章，大石三十五章，共计五百一十六只曲牌。这比清初李玉《北词广正谱》所载北曲曲牌四百四十七只还多六十九只。此说或为陶宗仪晚年时对其《南村辍耕录》所载曲牌自己做了修订，或为他人附会之作。但《元曲选》附录《天台陶九成论曲》所载五百一十六只曲牌，确实囊括了元杂剧中用各宫调曲牌。而其中对于曲牌的同调异名，同名异调，可以出入宫调范围，以及般涉、小石、商角、道宫向其他宫调的派入，都一一详为注明，此亦

非等闲之辈所能为者。

元杂剧所用曲牌，其中有一些是出于大曲与唐宋词，一些是出自诸宫调。据王国维《宋元戏曲史》考证：

则出于大曲者十一：

《降黄龙衮》（黄钟）、《小梁州》、《六幺遍》（以上正宫）、《催拍子》（大石）、《伊州遍》（小石）、《八声甘州》、《六幺序》、《六幺令》（以上仙吕）、《普天乐》、（《宋史.乐志》，太宗撰大曲，有《平晋普天乐》，此或其略语也）、《齐天乐》（以上中吕）、《梁州第七》（南吕）

出于唐宋词者七十有五：

《醉花阴》、《喜迁莺》、《贺圣朝》、《昼夜乐》、《人月圆》、《抛球乐》、《侍香金童》、《女冠子》（以上黄钟宫）、《滚绣球》、《菩萨蛮》（以上正宫）、《归塞北》（即词之《望江南》）、《燕过南楼》（晏殊《珠玉词》、《清商怨》中有此句，其调即词之《清商怨》。）《念奴娇》、《青杏儿》（宋词作《青杏子》）、《还京乐》、《百字令》（以上大石）、《点绛唇》、《天下乐》、《鹊踏枝》、《金盏儿》（词作《金盏子》）、《忆王孙》、《瑞鹤仙》、《后庭花》、《太常引》、《柳外楼》（即《忆王孙》）（以上仙吕）、《粉蝶儿》、《醉春风》、《醉高歌》、《上小楼》、《满庭芳》、《剔银灯》、《柳青娘》、《朝天子》（以上中吕）、《乌夜啼》、《感皇恩》、《贺新郎》（以上南吕）、《驻马听》、《夜行船》、《月上海棠》、《风入松》、《万花方三台》、《滴滴金》、《太清歌》、《捣练子》、《快活年》（宋词作《快活年近拍》）、《豆叶黄》、《川拨棹》（宋词作《拨棹子》）、《金盏儿》、《也不罗》（原注即《野落索》，案其调，即宋词之《一落索》也。）、《行香子》、《碧玉箫》、《骤雨打新荷》、《减字木兰花》、《青玉案》、《鱼游春水》（以上双调）、《金蕉叶》、《小桃红》、《三台印》、《耍三台》、《梅花引》、《看花回》、《南乡子》、《糖多令》（以上越调）、《集贤宾》、《逍遥乐》、《望远行》、《玉抱肚》、《秦楼月》（以上商调）、《黄莺儿》、《踏莎行》、《垂丝钓》、《应天长》（以上商角调）、《哨遍》、《瑶台月》（以上般涉调）

其出于诸宫调中各曲者二十有八：

《出队子》、《刮地风》、《寨儿令》、《神仗儿》、《四门子》、《文如锦》、《啄木儿煞》（以上黄钟）、《脱布衫》、《迎仙客》、《石榴花》、《鹘打兔》、《乔捉蛇》（以上中吕）、《一枝花》、《牧羊关》（以上南吕）、《搅筝琶》、《庆宣和》（以上双调）、《斗鹌鹑》、《青山口》、《凭栏人》、《雪里梅》（以上越调）、《耍孩儿》、《墙头花》、《急曲子》、《麻婆子》（以上般涉调）

此书又指出“虽不见于古词曲，而可确知其非创造者”，有十曲（实为九曲），即《六国朝》、《憨郭郎》、（大石）《叫声》、《快活三》、《鲍老儿》、《乔捉蛇》、（中吕）《拨不断》、《太平令》（仙吕）[7]。

以上曲牌，其属于小石调者，在元杂剧中已入大石调；商角者已入商调，般涉调者已入黄钟、仙吕。而《乔捉蛇》已重见于宋词，又谓其“不见于古词曲”，实疏于检索。

元杂剧曲牌除继承唐宋词乐，诸宫调者以外，主要当来自北方民间和各民族的乐曲。所以徐渭《南词叙录》中说：“今之北曲，盖辽金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾；武夫马上之歌流入中原，遂为民间之日用。”[8]元杂剧曲牌中明确可指的如《风流体》、《阿那忽》、《相公爱》、《也不罗》、《醉也摩挲》等为女真乐曲，周德清《中原音韵》中即指出：“如女真《风流体》，皆以女真人声音歌之。”又如何良俊《曲论》中提到李直夫《虎头牌》杂剧第二折所用曲牌时说：“牌名如《阿那忽》、《相公爱》、《也不罗》、《醉也摩挲》、《忽都白》、《唐兀歹》之类，皆是胡语”，又说：“盖李是女真人也。十三换头《一锭银》内‘他将《阿那忽》腔儿来合唱’……则知金人于双调中惯填此调。”如《货郎儿》原为北方流行的演唱形式，《元典章》卷五十七刑部十九杂禁中就提到：“间又端奉都堂钧旨，唱琵琶词《货郎儿》人等止禁。”[9] 而《木兰花慢》、《摸鱼子》、《生查子》、《木斛沙》、《黑漆弩》等则是北国地方民歌。《辍耕录》所载《燕南芝庵唱论》说：“凡唱曲有地所，东平唱《木兰花慢》，大名唱《摸鱼儿》，南京（开封）唱《生查子》，彰德唱《木斛沙》，陕西唱《阳关三叠》、《黑漆弩》。”[10]

元杂剧曲牌采用宋词并非如诸宫调使用全阕，对于有上下两阕组成的词牌，其半阕作为只

曲使用，连续使用同一只曲则标以《幺篇》。

元杂剧曲牌中有的一曲二名，如《山坡羊》又作《苏武持节》、《干荷叶》又作《翠盘秋》、《呆骨朵》又作《灵寿杖》。有的一曲三名，如《殿前欢》又作《小妇孩儿》、《凤将雏》。有的一曲四名，如《折桂令》又作《秋风第一枝》、《天香引》、《蟾宫曲》。也有同名而曲异的，如仙吕、正宫中皆有《端正好》；仙吕、双调皆有《袄神急》，但实为二曲。还有一些曲牌同时出入于两三个宫调中，有的可以在这两三个宫调中通用。如黄钟宫的《随尾》与南吕宫通用，《随煞》与仙吕宫、双调、越调、大石调中通用。《柳叶儿》与仙吕宫相出入，《贺圣朝》与中吕宫相出入，这是用不同宫调的曲牌组成套数时“借宫”的条件。以上这些，在《元曲选》所附录的《天台陶九成论曲》中标注甚详，可参看。

三、联套

元杂剧在音乐体制上是继承和发展了诸宫调用相同宫调的曲牌联套的形式，即套曲的体制。其与诸宫调不同者一是套曲的规模大，每套为一场戏，称为一折，四折为一本，故又有“四大套”之称。个别剧本如《赵氏孤儿》为五折，有的杂剧如《西厢记》共五本二十一折，《西游记》共六本二十四折，这是连本戏。每本四折即四套采用不同的宫调，如关汉卿《单刀会》，其四折在宫调上的排列为，第一折用仙吕宫调，第二折用正宫套，第三折用中吕宫套，第四折用双调套。一般都是仙吕、正宫套在前，双调、越调套在后。每套的组成程式一般是正宫用《端正好》起调，仙吕用《点绛唇》起调，中吕用《粉蝶儿》或《赏花时》起调，南吕用《一枝花》起调，越调用《斗鹌鹑》起调，商调用《集贤宾》起调，大石调用《六国朝》起调，双调用《新水令》起调。一般起调曲和开始的曲牌用散板。再过渡到慢一些的一板三眼式曲牌。最后用一板一眼的曲牌，或与一板三眼曲牌交替，过渡到散板的煞尾。但也有例外，如前面提到的李直夫《虎头牌》第二折，以及王实甫《丽春堂》第四折，所用双调套是用《五供养》起调，首尾皆不用散板曲，这别是一格。

每套所用曲牌数，视剧情，多者如马致远《汉宫秋》第四折正宫《端正好》套，达二十二曲，有的则只有数曲。

在头一折前面，或其他各折之间，有时插入一二只曲子，或数只曲子，在套数之内，这叫做楔子。如《西厢记》第二本第一折《赚煞》后用楔子，以正宫《端正好》起调，又多达十二

曲，这已独立成套，是例外。

在组套时，有时可以借用其他宫调的曲牌，如《魔合罗》一剧第四折为中吕《粉蝶儿》套，其中就借用了正宫中的《红绣鞋》、《白鹤子》，《蛮姑儿》、《快活三》、《剔银灯》、《蔓青菜》、《穷河西》、《柳青娘》、《道和》等曲，这叫作“借宫”。但这种借宫是有条件的，要借的曲牌必须是前面提到的可以出入于所用的宫调内的。如双调中的《新水令》、商调中的《集贤宾》等宫调鲜明的曲牌，绝不可借宫、正宫中的《端正好》与常用作楔子的仙吕《端正好》这是两种名同而调不同的曲牌。

有时在套曲的结尾（尾声、煞尾）后面又增一只或几只不同的曲牌，如《西厢记》第二本第四折越调《斗鹌鹑》套在《尾》后又增加了双调曲牌《络丝娘煞尾》，又如《倩女离魂》第四折黄钟《醉花阴》套中在《尾声》后又增加了双调曲牌《侧砖儿》（荆山玉）、《竹枝歌》、《水仙子》，这就是所谓“增曲”。所增其他曲牌，据《北西厢弦索谱》所注：

在某宫调即随某宫调。(11)

四、音韵格律

徐渭《南词叙录》论北曲时说：“今之北曲……宋词既不可被弦管，南人亦遂尚此，上下风靡，浅俗可嗤。然其间九宫、二十一调，犹唐、宋之遗也。特其止于三声，而四声亡灭耳。”(12)元杂剧即用北曲，故其亦止三声，而无四声。所谓四声，即宋词所遵循唐诗以来的平上去入四声。而北曲是依金元时代中原地区的语音，没有入声；而入声字已经分流到平上去三声中，这就是元人周德清《中原音韵》中指出的入派三声。《中原音韵》是根据当时北方语音的特点与作曲的需要而编定的，其中共分东钟、江阳、支思、齐微、鱼模、皆来、真文、寒山、桓欢、先天、萧豪、歌戈、家麻、车遮、庚青、尤侯、侵寻、监咸、廉纤共十九个韵部，这比宋朝以来的一百零六个或一百零七个韵部要精简得多。然后将原入声字的十七部分派到以上十九韵部中，并注明当时应读作何声。如东钟、江阳二部无入声。支思部中“入声作上声”所列：

涩瑟（音史），塞（音死）。(13)

从《中原音韵》的入派三声及所注读音看，其语音并非即今天的北京语音或北方语音，而是当时通行的官话、官腔。

元杂剧北曲与宋词另一不同点是，宋词一曲中无论押平声韵或仄声韵，必须一声到底，而元曲则一曲中可同用三声之韵，但不是意味着三声可以通押，而是有着严格的声律要求，这正如元人罗宗信为《中原音韵》作序时所说：

学今之乐府……其法四声无入，平有阴阳，每调有押三声者，有各押一声者，有四字二韵、六字三韵者，皆位置有定，不可倒置而逆施．愈严密而不容于忽易，虽毫发不可以间也。[14]

一曲中用韵平仄同见，这是用韵上的发展，但也是格律上的严密。元杂剧不仅要考虑每个曲牌的用韵，还要考虑联套时的用韵，因为每个套曲不仅要曲牌宫调相同，还必须用同一个韵。北曲格律的严密还体现在其对于务头的强调。所谓务头，周德清《中原音韵》说："要知某调、某句、某字是务头，可施俊语于其上。"并作为定格在所举四十首曲中一一指出。但其说又有模糊之处，往往只注明务头在第几句上，而未说明其道理。明代王骥德《曲律·论务头第九》提出："系是调中最紧要句字，凡曲遇揭起其音，而宛转其调，如俗之所谓作腔处。"清人李渔《闲情偶寄·别解务头》则论为："一曲有一曲之务头，一句有一句之务头，字不聱牙，音不泛调，一曲中得此一句即使全曲皆灵，一句中得此一二字皆使全句皆健者。"[15] 这是指一曲中最易动听之处。吴梅《顾曲麈谈·原曲》中则认为："务头者，曲中平上去三音联串之处也。如七字句，则第三 、第四、第五之三字不可用同一之音……每曲之中必须有三音相连之一二语或二音相连之一二语，此即务头处。"[16] 由以上所说看，务头是每一只曲在音韵、声调、修辞的关键之处。（务头解说参阅第三章《曲牌》一节。）

北曲在格律上最显宽泛之处，是在衬字上。宋词并不用衬字，南曲有衬字，但用得不多，有所谓"衬不过三"之说。而在元杂剧中，为了剧情的需要，在曲牌固定的正字间加上大量的衬字，个别衬字甚至超过正字，这不仅使得其语言上更加生动灵活，而且在声腔板眼上也显得闪赚跌宕。

五、演唱形式、风格及衰亡

元杂剧的演唱形式一般是一折为一场，由一个人主唱，故有旦本（女主人公唱者）、末本（男主人公唱者）之分。其伴奏主要是鼓笛与弦索。这可以从山西洪洞县道觉乡明应王庙内描写元杂剧演出场面的壁画看出。有人认为元杂剧的演唱只用琵琶伴奏，这是由于自明初以来，

宫廷王府中流行一种只用琵琶伴奏的清唱形式，以唱散套为主，也唱杂剧，此即明人徐充《暖姝由笔》所谓：“有白有唱者名杂剧，用弦索者名套数，扮演戏跳而不唱者名院本。”元杂剧衰落后，这种用弦索伴奏的清唱成为主要的演唱元曲的形式，被称做弦索元音或弦索官腔。这种演唱方式后来便发展为流行于江南一带演唱南北词的弦索调，或称琵琶调，而“另成一家”。

元杂剧在演唱上据元人陶宗仪《南村辍耕录》所载《燕南芝庵唱论》上所讲，其发声运腔讲究“起末”、“过度”、“搵簪”、“ 攧落”四节，以及“停声”、“待拍”、“偷吹”、“拽棒”、“字真”、“ 句笃”、“依腔”、“贴调”等，要求达到“声要圆熟，腔要圆满”。其运气上有着“偷气”、“取气”、“换气”、“歇气”、“就气”等复杂的技巧，在发声上有“变声”、“敦声”、“抗声”、“啀声”等方面的区别。(17) 这说明元杂剧当时已在演唱技巧与声乐理论上的成熟。从整体上讲元杂剧所代表的北曲在音乐上体现着一种“刚劲豪健”、“跌宕闪赚”的风格。这种声乐艺术自元代一直到明代中期，风靡流行了三百多年。以这种声乐为代表的元曲，成为我国继唐诗、宋词之后的又一个文化顶峰。但是由于其本身的缺陷如一本仅限四折，以及音乐上仅有北曲而不能兼容南曲等，又由于时代的变迁、文化背景的移易，其终于被一种新的声乐形式——昆曲所代替。

第二章 循谱求声

一、北曲杂剧声乐的流传

早在20世纪30年代，任中敏先生曾在其所著《词曲通义・音谱》一节中说：

曲乐只传昆腔，元人曲乐亦亡，今亦难追。

又说：

直至正德间，金元杂剧与南戏之唱法犹传（见何良俊《三家村老委谈》）。嘉隆之际，魏良辅创成昆腔，风靡一世，元人之南北曲唱法，都为掩盖，而遂寂然遇灭，及今虽求如宋词之姜谱张说者，以供考证，并不可得矣。惟昆腔亦非赤手空拳所能造成者，其中必有若干部分因袭于元乐；徒以元乐如何，毫不所知，今日欲就昆腔内辨别出之，竟无从着手也。(18)

今任老已经作古，其终生未能从昆腔中辨析出元乐，实为词曲学一大憾事。惟其主张先明了元乐之特点，然后再从昆腔辨析出元乐，这确为一条良径。然而从元乐的主要代表北曲杂剧的流传来看，其保留至今的不只是被昆曲所容纳的部分，其可供考证的曲谱资料从数量上要远远超

过词乐中姜白石词集中的的十七首乐谱。

（一）北曲杂剧

北曲杂剧包括元、明人所作杂剧，在明代统称北腔，明初曾被称为官腔。明代中叶，南戏传奇逐渐兴起。至嘉靖、隆庆之际，又经魏良辅、梁辰鱼改良为昆腔。新腔时曲，一时风靡天下。于是昆腔取代了北曲杂剧的官腔地位。而北曲杂剧的创作演出虽逐渐衰落，但一直持续到清代乾隆时期。其创作，从明代万历时期的徐渭创作《四声猿》至清乾隆时期杨潮观创作《吟风阁杂剧》，其间作者一百五六十人，剧目不下五六百种，徐渭之《渔阳三弄》、蒋士铨之《四弦秋》、《吟风阁杂剧》之《罢宴》折，皆为流播人口之作。明中叶以来，出于对北曲的刻骨铭心的钟爱，一些王公贵族家中拥有专演北曲杂剧的戏班，一般以清唱元明人散套为主，但也都能演唱元杂剧。这种情况也一直延续到明末清初。如嘉靖间何良俊在其《曲论》中提到：

余家小鬟记五十余曲，而散套不过四五段，其余皆金元杂剧词也，南京教坊人所不能知。[19]

顾起龙《客座赘语》中说：

南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会、小集多用散乐，或三四人，或多人，唱大套散曲。

若大席则用教坊打院本，乃北曲四大套者。[20]

又如万历间小说《金瓶梅》中提到女班清唱元明人杂剧《抱妆盒》第二折、《金童玉女》（即《金安寿》）第一折、《两世姻缘》第三折事。明末清初的张岱，曾在其《陶庵梦忆》的《世美赏灯》一文中记载了明亡前其家戏班搬演元杂剧的情况：

余教小傒串元剧四五十本。演元剧四出，则队舞一回，鼓吹一回，弦索一回。[21]

不仅士大夫中一些人对北曲杂剧有着刻骨留恋，实际上，从万历年间至明末的戏坛上，昆腔虽居霸主，但北曲杂剧仍是作为一个有生命力的剧种，与昆腔分疆划域，独立存在。这可以从万历二十一年到二十四年间胡文焕编辑的《群音类编》中看出。此书所选为当时流行的四种戏曲，

即官腔、诸腔、北腔、清腔。官腔指昆腔，以其为当时戏曲主流，所选作品占全书的一半。诸腔则为除昆腔以外的南戏。北腔则指北曲杂剧，从其残缺不全的北腔篇目（佚卷二、卷三）中可以看到，当时所演元杂剧有《西厢记》、《黄花峪》、《追韩信》、《伍员自刎》、《昭君和番》等，其中也有北曲时剧，如嘉靖间李开先创作的《园林午梦》等。清腔即为从明初以来流行的清唱元人散套的形式，故其注明"谓非戏中曲也"。但从其所选作品看，当时清唱节目中也有一些元杂剧折子，如《十三换头》（即《丽春堂》第四折）、《十七换头》（《虎头牌》第二折）、《风云会》（"访普"折）、《红叶题诗》等。当时流行的用琵琶伴奏的弦索腔也属清腔一类，故其在清腔卷六南北调下注道："多入弦索"，说明其所选南北合套作品中不少是为弦索腔中演唱者。(22) 但毕竟北曲的大势已去，自明末以来，一些北曲戏班逐渐流入昆班，将一些元明北曲杂剧带到昆腔中。而残存在王公贵族中的北曲戏班，则随着明朝的覆灭而星散零落。故入清以来，未闻有专业的北曲戏班与元明杂剧的演出；而作为清曲，即明代所称的"清腔"，清唱曲中的一部分北曲，则一直流传到乾隆年间，自明万历年间开始的每年一度的苏州虎丘曲会，作为演唱南北曲的盛会，就是一直到清乾隆年间还未消歇。元明北曲杂剧在从曲坛歌场上消失以后，一是其中一些曲目的乐谱作为北曲谱，被收入乾隆十一年刊行的《九宫大成南北词宫谱》中。一是其余续仍保留在昆腔中，至今尚可演唱。另外，曾为主要演唱北曲的弦索腔，其乐谱至今也尚有留传。所以我们应该乐观地说，以北曲杂剧为代表的元曲声乐并未消亡。只要我们对这些乐曲，以及保留在昆腔中的元杂剧演唱形式进行科学地、综合地研究，是可以基本上看到元曲声乐，即任老所说的元乐的庐山真面目的。

（二）昆腔中的元杂剧

明末以来，一些北曲戏班流入昆班，其所演唱曲目及声腔，仍然是北曲原貌。明末清初戏曲家沈宠绥《度曲须知》中《曲运隆衰》一节在谈到："盖自有（魏）良辅，而南词音理，以极抽秘逞妍矣。惟是北曲元音，则沉阁即久，古律弥湮"之后，又说：

> 夫然则北剧遗音有未消灭亡者，疑尚留于优者之口，盖南词中每带北调一折，如《林冲投泊》、《萧相追贤》、《虬髯下海》、《子胥自刎》之类，其词皆北。当时新声初改，古格犹存，南曲则演南腔，北曲故仍北调，口口相传，灯灯递续，胜国元声，依然嫡派。(23)

入清以后，昆腔中的北曲渐受昆腔声口影响，故乾隆年间徐大椿感于“北曲则自南曲甚行之后，不甚讲习。即有唱者，又即以南曲声口唱之，遂……全失元人本意”，故著《乐府传声》一书，系统地阐述了元曲声腔理论，为后之昆曲中北腔所遵循。故保留在昆腔中的元杂剧，虽有“口法上的改革，以及细巧行腔上的发展”，但其元曲本调不甚相失。近代戏曲家王季烈之子，昆曲专家王守泰先生著有《昆曲格律》一书，对于昆腔中的北曲曲牌的句格、字格、格式、主腔、结音，以及联套的规律，都进行了科学的详尽的辨析，其结论是昆腔中的北曲基本保留了元代北曲的音乐特点。并在“务头”一节中明确地指出了昆曲北曲与金元北曲的关系：

金元北曲的唱法虽已失传，但作者认为在昆曲的北曲中应当还保留着很多的成分。昆曲北曲与金元北曲之间的差别应当比经过魏良辅所创作的昆腔（南曲）与南词之间的差别还小。其理由是魏良辅因创造昆腔而出了名，但并没有一个人因为把金元北曲改为昆曲唱法而成名，这也就是说金元北曲到昆曲北曲不是突变。……由此可见金元北曲发展到昆曲北曲主要是口法上的改革以及细巧行腔上的发展。[24]

这是对于昆曲中北曲的整体看法，而其对于昆曲中“由原来之杂剧继承下来的剧目”，则认为“这些曲子中曲调上应当保留较多原来的面目”。[25]

至今仍在昆腔中演唱的元杂剧尚有《单刀会》“刀会”折，《货郎旦》“女弹”折，《西游记》中“撇子”、“认子”、“胖姑”、“借扇”折，《东窗事犯》“扫秦”折等，而收有元杂剧的昆曲乐谱则有刊于乾隆五十七年的《纳书楹曲谱》与刊于民国年间的《集成曲谱》。

（三）弦索元音

自明初以来盛行的用琵琶伴唱元曲散套的所谓弦索元音，也曾以这种形式清唱了许多元杂剧曲目，故又曾称为弦索官腔。明末清初以来，这种演唱形式仅流行于江浙一带。至乾隆年间，仍保留了全本《西厢记》及其他一些元杂剧、元散曲曲目，但也不可避免地受到昆腔的影响，渐失北曲格律，正如沈宠绥《度曲须知》书中《曲运隆衰》一节中所说：

至如弦索曲者，俗固呼为北调。然腔嫌袅娜，字涉土音，则名北而曲不真北也。年来业经厘剔，顾亦以字清腔径之故，渐近水磨，转无北气，则字北而曲岂尽北哉。……同一《端正好》牌名也，而弦索之“碧云天”与优场之“不念法华经”声情回判，虽净

旦之唇吻不等，而格律固已径庭矣。[26]

二、今传元杂剧乐谱典籍

元杂剧乐谱主要保存在流传至今的北曲乐谱，昆曲乐谱及弦索谱中，主要有以下几种：

（一）《九宫大成南北词宫谱》

习称《九宫大成曲谱》。是乾隆六年（1741年），和硕庄亲王允禄奉旨主持修订《律吕正义》时，同时召集周祥钰等人，历时五年，在乾隆十一年（1746年）完成，由内府刊行的南北曲乐谱总集。全书八十二卷，共收曲近五千只，仅北曲就有曲牌五百四十六只，乐曲一千八百七十八只，另有套曲二百二十套。从所收的乐谱范围看，包括了唐宋词、金元诸宫调、宋元南戏、元杂剧和散曲、明清传奇等，几乎网罗了唐宋以来的整个词曲内容。《九宫大成曲谱》中北曲共有二十九卷，其中不仅收有金元诸宫调、元明散曲，还收有大量的元明北曲杂剧乐谱。其中有元杂剧一百一十种。这一百一十种中见于《元曲选》（《元人百种》）者共六十九种，见于《雍熙乐府》者二十四种。这一百一十种中，整本者未见，整折者共六十三折。其余有的收入数只曲牌甚至仅一只曲牌。由于其属于《元曲选》（《元人百种》）与《雍熙乐府》者一律不标剧名，故标出剧名的元杂剧仅二十七种。为将《九宫大成曲谱》中所收六十三套套曲与四百余只只曲的元人杂剧乐谱查清剧名，颇费爬梳搜检之功。现经数月日对《九宫大成》、《元曲选》及《雍熙乐府》三书的反复翻检核对，已将这六十三折、四百余曲尽标出剧名，使数百首标《元人百种》一目者，尽现其本目，使有志于《九宫大成曲谱》中搜集元曲者，不再望书兴叹。举观《九宫大成》曲谱所收元杂剧乐谱，属《元曲选》中者占六成，其余占四成。现有目可查者，元朝一百年间元人所作杂剧不下七百三四十种。而后近三百年中，搬演于歌场，流传人口者，尽在于此，亦可见《元曲选》所录，不为无据。这些乐谱中，不少是明人载录曾经演唱过的曲目，如《㑇梅香》、《王粲登楼》、《倩女离魂》、《十七换头》（即《虎头牌》第二折）、《十三换头》（即《丽春堂》第四折）、《风云会》、《御沟红叶》、《追韩信》、《抱妆盒》、《两世姻缘》，以及收入《元曲选》的明人作品《金安寿》等。可见这些乐谱还

是相传有据的。《九宫大成曲谱》编者多见金元古谱旧本，故其书收入《董西厢》诸宫调一百四十八只曲，占全本的三分之一以上。元人王伯成所作《天宝遗事》诸宫调今佚，《九宫大成曲谱》中共收其一百二十只曲，并一再提到据所见旧本纠正《雍熙乐府》所录曲文之误（见乐谱附录）。所以《九宫大成曲谱》所录元杂剧乐谱多能存元明古曲旧貌。比如谱中录及《元曲选》中六十余曲，编者也称其曲文用《元曲选》本较正，但细查谱中文字，仍多与《元曲选》不同。这是由于《九宫大成曲谱》的编者从保存迁就乐谱出发，不宜对曲文作大的变动。又如同在中吕《粉蝶儿》套中的《李克用箭射双雕》与《薛仁贵》第三折乐谱，两曲中的《粉蝶儿》、《醉春风》，以及《薛仁贵》中的《十二月》、《尧民歌》等数曲，其结音为“fa”（凡），与其他曲目中这些曲牌的结音为“mi”（工）不同，经仔细推辨，发现这并不是由于记谱时低了一个音阶，而是在尾声的“do、so、fa、mi”或“fa、mi”中遗失掉一个“mi”（工）而致，这说明《九宫大成曲谱》编者并未对所收乐谱逐首作了修订，不少都是照录的原谱。又如此谱中所收元杂剧，有十八折为当时昆班所传唱者，即也见于《纳书楹曲谱》中的《气英布》“赚布”折，《货郎旦》中“女弹”折，《红梨花》“卖花”折，《两世姻缘》“还魂”折，《不伏老》“北诈”折，《唐三藏西天取经》“回回”折，《东窗事犯》“扫秦”折，《连环记》“北拜”折，《西游记》“撇子”、“认子”、“饯行”、“胖姑”、“定心”、“伏虎”、“女还”、“借扇”折，《追韩信》“追信”折，《风云会》“访普”折。两谱相较，《九宫大成曲谱》中的这些乐谱不仅未有擞腔、颤腔这些北曲昆唱的口法标记，并且在谱字上不是依照时尚唱法，而是保留了旧谱的原貌。元人金仁杰所作《追韩信》第二折，即《追信》一折，我们从胡文焕《群音类选》到沈宠绥《度曲须知》中可以看到，是明代以来十分流行的曲目。《九宫大成》卷六十七即收此折全谱，其按语中说：

《收江南》第四句，时尚有做叠唱者亦可。《梅花酒》之首句亦然。

查《纳书楹曲谱》续集卷二所收此谱，《收江南》一曲第四句正作叠句。再有《九宫大成曲谱》中收有许多现传曲文中所无的遗曲与全剧久佚的残曲，亦可见其保留旧谱之功。如卷五仙吕调中收《上京马》一曲，卷六十六双调中收有《汉江秋》一曲，皆标为《李逵负荆》，但《元曲选》本此剧中则无此二曲。又如卷五仙吕调中收《醉扶归》一曲，题为《王粲登楼》，亦为今本此剧所无。又如卷三十三正宫调中有《转调货郎儿》一曲，题为《追韩信》，亦为今本所无。《九宫大成曲谱》所收《死葬鸳鸯塚》、《翫江楼》、《王魁负桂英》皆为久佚之剧，又如谱中所收《伯道弃子》两曲，《火烧阿房宫》一曲，又皆为其剧仅存之残曲，此皆赖旧谱以存其

词者。

《九宫大成曲谱》无疑可以称为保留词曲乐谱的功臣，其于保留元杂剧古谱方面更是如此。近代词曲学家吴梅就曾盛赞这一巨功：

> 臧晋叔《元曲百种》见诸歌场者，今且无什一矣。独此书臧选全曲多至数十套，《关雎》之乱，洋洋盈耳，吾不禁叹观止焉。[(27)]

《九宫大成曲谱》中保留下来的这六十三折与四百多曲元杂剧乐谱确为我们研究元曲声乐十分珍贵的资料。

（二）《纳书楹曲谱》

刊于乾隆五十七年（1792年），为清曲家叶堂编辑。叶堂字广明，号怀庭。此书共二十二卷，正集四卷、续集四卷。外集二卷、补遗四卷、临川四梦八卷，另有《北西厢全谱》单行于世，今传有乾隆四十九年原刻与六十年重刻本二卷。此为我国第一部昆曲乐谱，共收昆曲及地方时剧、散套清曲百余种，五百余折。自清代以来，即有人认为此本“原本《（九宫）大成谱》[(28)]实际这是一种误解。虽然《纳书楹曲谱》成书晚于《九宫大成曲谱》半个世纪，[28]且所收曲目与谱字多有相同之处，但两者各有所本，即《九宫大成曲谱》本于旧本古谱，《纳书楹曲谱》本于时尚流行唱法。从所收元杂剧乐谱来看，其既体现出“口口相传，依然嫡派”的北曲风貌，又印上北曲昆唱的痕迹。《纳书楹曲谱》共收元杂剧乐谱十四种三十二折，除前面提到的与《九宫大成曲谱》相同的十一种十八折外，尚多出《昊天塔》“五台”折，《马陵道》“孙诈”、“摆阵”、“擒庞”，《渔樵记》“北樵”、“逼休”、“寄信”三剧七折。另外，《单刀会》、《苏武还朝》两剧，《九宫大成曲谱》仅收数曲，《纳书楹曲谱》则收有此二剧“刀会”、“训子”与“告雁”、“还朝”各二折，《追韩信》多出“点将”折，《西游记》多出“揭钵”、“女国”折，《唐三藏西天取经》多出“北饯”折。

《纳书楹曲谱》在收这些元杂剧乐谱时，是想尽量保持元曲原貌，故其对《气英布》、《货郎旦》二谱的按语中说：

> 元曲元气淋漓，直与唐诗宋词争衡，惜今之传者绝少。

在《唐三藏西天取经》“北饯”折按语中说：

为俗伶所删，余未见原本，姑为酌定。

在《昊天塔》“五台”折按语中说：

依元人旧本改定。

而对《连环记》“北拜”折的按语则说：

此元曲之次者，且未录全，故入续集。

叶堂对于所收的元杂剧乐谱，有旧本可依的，则“依元人旧本改定”，“未见原本”的则“姑为酌定”。但实际上基本上还是照录“口口相传”与时尚的唱法。如《渔樵记》本为《元曲选》所收，其曲文为人皆熟知者。《纳书楹曲谱》收入此剧《北樵》一折乐谱的按语说：“照元人旧本改定”。但谱中仅收到《寄生草》一曲，后面的《后庭花》、《青哥儿》、《赚煞》诸曲即阙如。谱中曲文仅是据韵将“如何”改为“何如”，“煎炙”改为“浅注”之类，馀则据民间相传之谱照录，甚至《混江龙》一曲将宾白亦作曲文而注出谱字，连这样明显被“俗伶”篡改之处都予以保留。而民国年间刊行的《集成曲谱》收入此折时，不仅将《寄生草》之后部分谱曲补足，其他部分的曲文、乐谱都有所删改，也将《混江龙》一曲中混入的宾白一併剔出。相形之下，《集成曲谱》从剧本上更接近《元曲选》所录曲文，而音乐上的“口口相传”的原貌则遗失大半。

与《九宫大成曲谱》相较，《纳书楹曲谱》所录元杂剧乐谱不仅更多的体现出流行的唱法，如前面提到的《追韩信》中《收江南》第四句的叠唱等。另外大部分曲目乐谱中标出叠腔、擞腔、断腔的口法，这些口法昆曲至今犹传，不知其为北曲唱法中所固有，还是由自北曲昆唱，不敢断说。

《纳书楹曲谱》中另有《北西厢全谱》单独刊行，初刊于乾隆四十九年（1784年），乾隆六十年（1795年）又加点小眼重新刊行。《北西厢》全剧搬演歌场，仅从万历年间胡文焕《群音类选》所录北腔类中可见，其前后皆未有所记载。明末清初以来，只有《北西厢》絃索谱传世。故《九宫大成曲谱・北词凡例》中说：

世尚王实甫《西厢》，诸谱皆收，彼系弦索音调，另成一家，今谱中只取其格，词句不录。

又据叶堂自己在《纳书楹重定<西厢记>谱序》中说：

乾隆甲辰岁，余谱《西厢记》问世。以从来未歌之曲，付之管弦，纵未敢云其善，然推敲于声律之微，抑亦大费苦心矣。

《九宫大成曲谱》编者广见内府与民间所存元明旧谱，而尚云未见《北西厢》戏剧乐谱，而叶堂又自谓“以从来未歌之曲，付之管弦”，故颇疑此《北西厢全谱》为叶堂据弦索谱而自己谱定者。

（三）弦索谱

现存最早的弦索乐谱为刊于清顺治年间的《较正北西厢弦索谱》二卷，沈道、程清编。今藏于国家图书馆善本书库。最为完善的是刊于乾隆十四年的《太古传宗》，为汤子彬、顾峻德编著。此书与《九宫大成曲谱》同为清和硕庄亲王允禄奉旨续编《律吕正义》时，组织精通乐律文人编成。书中收有《琵琶调西厢记曲谱》二卷，即《北西厢》弦索谱。又有《琵琶调诸宫词》二卷，收有元明散套，杂剧四十六套，其中有元杂剧《风云会》、《御沟红叶》二种。又从所收《弦索调时剧新谱》看，不仅如沈宠绥《度曲须知》中所指出的其演唱口法上已是昆化，而从表演的内容也早已不仅仅是北曲元音，而很多是时剧南音了。从现存两种弦索谱来看，这种演奏形式以弹奏与演唱并重，故乐谱中将伴奏以及过门曲都标出，又由于这种演唱要符合琵琶一板八眼十六弹的节奏，所以没有散板曲，其记谱形式亦与戏曲不同，即其只标底板，而不用腰板，故被《九宫大成曲谱》编者称为“别是一体”，而未被列入南北曲谱中。

以清顺治间《较正北西厢弦索谱》与乾隆间《琵琶调西厢记》对照来看，前者保留民间“口口相传”者较多，后者除经文人对曲文、谱字多有订正外，也多受水磨昆腔影响，此亦证弦索昆化之渐。又，《风云会》、《御沟红叶》二谱与《九宫大成曲谱》、《纳书楹曲谱》所录谱比较，除去伴奏谱与板眼标记不同外，其各曲牌主腔、结音皆多相同，可见三者皆一源于北曲元音。

三、今传元杂剧乐谱曲目

为得见元曲声乐原貌，为给对元曲音乐研究提供一个查检、使用的资料，今将现存乐谱典籍中所收元杂剧乐谱辑出，并译成现行五线谱。在辑佚汇编及译谱过程中，录有乐谱曲目一编，不仅将今传乐谱按作者时序标明编列，并且对于乐谱资料的考证辨析亦在其中，今录于下，以

便与今译元杂剧乐谱对照。

（一）单刀会

剧名为《关大王独赴单刀会》，关汉卿撰。全剧见《元曲选补编》。《九宫大成》卷六十五、《纳书楹曲谱》正集卷二存其“刀会”（即第四折）乐谱，即今昆曲中所传唱之一折。较之《元曲选补编》，多《风入松》、《沽美酒》、《太平令》三曲，末曲作《煞尾》，与《元曲选补编》之《离亭宴带歇拍煞》曲文不同。《纳书楹曲谱》续集卷二收其“训子”一折，即第三折乐谱，题为《三国志》。《集成曲谱》玉集卷一收此两折，共题《单刀会》。《纳书楹曲谱》所收第三折乐谱较《元曲选补编》曲文多异，且少《快活三》、《鲍老儿》、《剔银灯》三曲。《集成曲谱》已据脉望馆抄本整理，故与《元曲选补编》相同。此集所译为《纳书楹曲谱》与《九宫大成》所收者。

（二）蝴蝶梦

剧名为《包待制三勘蝴蝶梦》，关汉卿撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五十三存其第二折乐谱。又，《九宫大成》卷三十三又收此剧第三折《正宫端正好》中《收尾》一曲，《元曲选》作《尾煞》。

（三）望江亭

剧名为《望江亭中秋切脍》，关汉卿撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六存其第一折曲谱，曲文与《元曲选》相同。

（四）谢天香

剧名为《钱大尹智宠谢天香》，关汉卿撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五十三存其第二折全谱，卷三十三存其第三折《正宫端正好》套中曲二隻。

（五）玉镜台

剧名为《温太真玉镜台》，关汉卿撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五十二存此

剧第二折《南吕一枝花》套中《红芍药》、《菩萨梁州》二曲，卷六十六存第四折《双调新水令》套中《豆叶黄》一曲。

（六）金线池

剧名为《杜蕊娘智赏金线池》，关汉卿撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五存此剧楔子《仙吕端正好》二曲。

（七）调风月

剧名为《诈妮子调风月》，关汉卿撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷二十七存此剧第三折《越调斗鹌鹑》套中《郓州春》一曲，《元曲选补编》作《梨花儿》，曲文有异。

（八）窦娥冤

剧名为《感天动地窦娥冤》，关汉卿撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五存此剧第一折《仙吕点绛唇》套中《一半儿》曲一隻，曲文有异，如“一半儿徘徊，一半儿羞”。“羞”，《元曲选》作“丑”，当以“羞”为佳。

（九）哭香囊

剧名为《唐明皇启瘗哭香囊》，关汉卿撰。全剧今佚，《北词广正谱》存残曲五隻，《九宫大成》卷二十七存此剧乐谱《络丝娘》一曲。

（十）潇湘雨

剧名为《临江驿潇湘秋夜雨》，白朴撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷七十三存此剧第三折《黄钟醉花阴》套中《刮地风》、《古水仙子》二曲。卷三十三存第四折《正宫端正好》套中《货郎儿》一曲。

（十一）梧桐雨

剧名为《唐明皇秋夜梧桐雨》，全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五存其第一折《仙吕端正好》套中四曲，即《油葫芦》、《忆王孙》与《醉中天》二只。卷十四存其第二折全谱，卷六十六存其第三折《双调新水令》套中《风入松》、《胡十八》、《太清歌》三曲。卷四十三存其第四折全谱。

（十二）李克用箭射双雕

此剧久佚，剧名见《北词广正谱》。白朴撰。《九宫大成》卷十四存此剧《中吕宫粉蝶儿》一折。

（十三）墙头马上

剧名为《裴少俊墙头马上》，白朴撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五十二存此剧第二折《南吕一枝花》套中《菩萨梁州》一曲，卷六十五存第三折《双调新水令》套中《梅花酒》一曲，卷十四存其第四折全谱。

（十四）御沟红叶

剧名为《韩翠蘋御水流红叶》，白朴撰。全剧今佚，题目见《录鬼簿》。《九宫大成》卷三十四存《正宫端正好》乐谱一折，卷二十七存越角套中《酒旗儿》曲一只。又，《太古传宗》中存琵琶调《正宫端正好》乐谱一折，曲文比《九宫大成》多《红绣鞋》曲一只，余皆相同。两谱曲种自异，曲调也各不相同，故併录以备一体。

（十五）东墙记

剧名为《董秀英花月东墙记》，白朴撰。全剧见《元曲选外编》。《九宫大成》卷二十七存此剧第四折《越调斗鹌鹑》套中《东原乐》、《绵搭絮》二曲。

（十六）西厢记

剧名为《崔莺莺待月西厢记》，王实甫撰。全剧共五本二十折。此剧今传版本甚多。清顺治本《较正北西厢弦索谱》有此全谱共两卷。《太古传宗·琵琶调西厢记曲谱》与《纳书楹

曲谱·西厢记全谱》皆收此剧乐谱二十一折。《太古传宗》将《正宫端正好》（传书）套作为附录，故称二十折。《九宫大成北词宫谱凡例》云："世尚王实甫《西厢》，诸谱皆收，但彼系弦索音调，另成一家。"以此看来，自元以来王实甫所撰北西厢，搬演者一直采用弦索调，即《太古传宗》所收琵琶调。而《纳书楹曲谱》之《西厢记》乐谱或为叶堂所自谱，故其《纳书楹重订<西厢记>谱序》中说："乾隆甲辰岁，余谱《西厢记》问世以来，以从来未歌之曲，付之管弦。""从来未歌之曲"，盖其未闻依谱演唱《西厢记》者，故自谱其曲。此二种乐谱因其篇帙甚巨，此集故不录，俟将收入《古代戏曲乐谱大成》内。

（十七）丽春堂

剧名为《四丞相歌舞丽春堂》，王实甫撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷二十八存此剧第三折全谱，卷六十五存第四折《双调五供养》套中《五供养》、《相公爱》、《醉娘子》、《落梅风》、《忽都白》、《唐古歹》、《搅筝琶》七曲乐谱。

（十八）谇范叔

剧名为《须贾大夫谇范叔》，高文秀撰。《元曲选》载此全剧，未署作者，此据《录鬼簿》署名。《九宫大成》卷五十二存其第二折《南吕一枝花》套中《红芍药》、《菩萨梁州》二曲乐谱，卷三十三存第三折《正宫端正好》套中《尾声》一曲乐谱，《元曲选》此曲作《煞尾》。卷六十五存第四折《双调新水令》套中《步步娇》一曲乐谱。

（十九）谒鲁肃

此剧久佚，据《太和正音谱》，为高文秀撰。《九宫大成》卷五十二存此剧南吕调套《草池春》一只乐谱。

（二十）黑旋风

剧名为《黑旋风双献功》，高文秀撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷三十四存此剧第一折全谱，卷六十六存第四折《双调新水令》套中《夜行船》、《小将军》二曲乐谱。

（二十一）汉宫秋

剧名为《破幽梦孤雁汉宫秋》，马致远撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六十五存其第三折《双调新水令》套中《殿前欢》、《川拨棹》、《梅花酒》三曲乐谱。卷十四存其第四折全谱。

（二十二）黄粱梦

剧名为《邯郸道省悟黄粱梦》，马致远撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六存此剧第一折全谱，卷二十存第三折《大石调六国朝》套中九只曲乐谱。

（二十三）岳阳楼

剧名为《吕洞宾三醉岳阳楼》，马致远撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六存此剧第一折全谱，卷五十二存第二折全谱，卷三十三存第三折《正宫端正好》套中《端正好》、《伴读书》二曲乐谱。

（二十四）任风子

剧名为《马丹阳三度任风子》，马致远撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷三十四存此剧第一折全谱。

（二十五）陈抟高卧

剧名为《西华山陈抟高卧》，马致远撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五十二存此剧第二折除《隔尾》一曲的乐谱。卷三十三存第三折《正宫端正好》套中《二煞》、《一煞》、《煞尾》三曲，《二煞》、《一煞》，《元曲选》作《三煞》、《二煞》。卷六十五、六十六存第四折《双调新水令》套中《沉醉东风》、《搅筝琶》、《川拨棹》、《收江南》、《离亭宴煞》四只曲的乐谱。

（二十六）青衫泪

剧名为《江州司马青衫泪》，马致远撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六十五、六十六存此剧第三折《双调新水令》套中《搅筝琶》、《小将军》、《拨不断》、《水仙子》、《太清歌》、《鸳鸯煞》六曲乐谱。卷十三存第四折《中吕粉蝶儿》套中《斗鹌鹑》、《红芍药》二曲乐谱。

（二十七）荐福碑

剧名为《半夜雷轰荐福碑》，马致远撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五存此剧第一折《仙吕点绛唇》套中《六幺序》两首乐谱。卷六十六存第四折《双调新水令》套中《歇拍煞》乐谱一首。《元曲选》此曲牌为《鸳鸯煞》。

（二十八）冤家债主

剧名为《崔府君断冤家债主》，郑廷玉撰。全剧见《元曲选》。《元曲选》录此剧未署作者，据脉望馆抄本为郑廷玉撰。《九宫大成》卷五存此剧楔子《仙吕忆王孙》曲乐谱。卷六十存第二折全谱。

（二十九）后庭花

剧名为《包龙图智勘后庭花》，郑廷玉撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷四十存此剧第四折全谱。

（三十）忍字记

剧名为《布袋和尚忍字记》，郑廷玉撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五十二存此剧第二折《南吕一枝花》套中《菩萨梁州》一曲乐谱。

（三十一）燕青博鱼

剧名为《同乐院燕青博鱼》，李文蔚撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷二十存此剧第一折全谱，卷十三存第三折《中吕粉蝶儿》套中《醉春风》三首乐谱。

（三十二）唐三藏西天取经

吴昌龄撰，全剧共有六本，今佚。《纳书楹曲谱》正集卷二存此剧《仙吕点绛唇》套乐谱，题为《莲花宝筏·北饯》，即《饯送郊关开觉路》折。《纳书楹曲谱》续集卷二存《双调新水令》套乐谱，题《回回》，即《别蛮国直指前程》折。《九宫大成》卷六十七亦收有此折全谱，但其按语说："此套非吴昌龄所撰，据《广正谱》注无名氏撰。《唐三藏》剧，原本已佚，度其文义，必是元人之笔"。此折据《九宫大成》谱译出。又，《九宫大成》卷五十二又存此剧南吕调套中《草池春》一只乐谱。

（三十三）张天师

剧名为《张天师断风花雪夜》，吴昌龄撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷三十四存此剧第三折全谱。

（三十四）东坡梦

剧名为《花间四友东坡梦》，吴昌龄撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷三十三存此剧第三折《正宫端正好》套中《叫声》乐谱一首，卷六十五存第四折《双调新水令》套中《川拨棹》、《梅花酒》、《七兄弟》三曲乐谱。

（三十五）生金阁

剧名为《包待制智赚生金阁》，武汉臣撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷二十七存此剧第二折《越调斗鹌鹑》套中《凭栏人》一曲乐谱。卷五十二存第三折《南吕一枝花》套中《梁州第七》、《贺新郎》二只曲谱。

（三十六）玉壶春

剧名为《李素兰风月玉壶春》，武汉臣撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五十二存此剧第二折《南吕一枝花》套中《四块玉》一曲乐谱。

（三十七）气英布

剧名为《汉高皇濯足气英布》，《元曲选》存此全剧，未署撰者，据《录鬼簿》此剧为尚仲贤撰。《九宫大成》卷六存此剧第二折全谱。《纳书楹曲谱》正集卷二亦收此折乐谱，题为《气英布·赚布》。审其工尺，恰比《九宫大成》谱低二度（即一个工尺字）。曲文两者皆同于《元曲选》。又《九宫大成》卷七十三存其第四折《正宫端正好》套中《啄木儿煞》一曲乐谱。

（三十八）柳毅传书

剧名为《洞庭湖柳毅传书》，尚仲贤撰。《元曲选》存此全剧。《九宫大成》卷六十存此剧全谱，卷六十六存第四折《双调新水令》套中《夜行船》一只乐谱。

（三十九）王魁负桂英

尚仲贤撰，全剧今佚。《九宫大成》卷六十五存其《双调新水令》套中《折桂令》一曲乐谱。

（四十）越娘背灯

又名《凤凰坡越娘背灯》，尚仲贤撰，全剧今佚。《九宫大成》卷六十六存此剧《双调新水令》套中《太清歌》一曲乐谱。

（四十一）合汗衫

剧名为《相国寺公孙合汗衫》，张国宾撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷二十八、十四、六十七存此剧二、三、四折全谱，属元杂剧中保留乐谱最多者。其第二折《金蕉叶》一曲，《元曲选》作《络丝娘》之么篇。《九宫大成》按语云："前曲《金蕉叶》，原本误刊作《络丝娘》又一体，今改正。"

（四十二）薛仁贵

剧名为《薛仁贵荣归故里》，张国宾撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷十四存此

剧第三折全谱，卷六十五存第四折《双调新水令》套之《收江南》一曲乐谱。

（四十三）罗李郎

剧名为《罗李郎大闹相国寺》，张国宾撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五十二存此剧第二折《南吕一枝花》套中《梧桐树》一曲乐谱，卷六十六存第四折《双调新水令》套中《胡十八》、《捣练子》、《乱柳叶》三曲乐谱。

（四十四）虎头牌

剧名为《便宜行事虎头牌》，李直夫撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六十七存此剧第二折全谱，卷四十三存第四折全谱。其中第二折第二只《醉娘子》曲，《元曲选》作《醉也摩娑》。另外，此折中《小喜人心》、《月儿弯》、《风流体》、《忽都白》四曲曲文与《元曲选》不同，是据《北词广正谱》改定的，《九宫大成》编者认为："疑臧晋叔翻刻《元人百种》未免将原文改易"（《九宫大成》卷六十七此套后按语），故不依从。

（四十五）伯道弃子

剧名为《吴太守郑伯道弃子》，李直夫撰。全剧今佚，仅存残曲两只。《九宫大成》所存乐谱即此二曲，一为卷二十七越角套中之《青山口》，一为卷六十五双调套中之《梅花酒》。

（四十六）秋胡戏妻

剧名为《鲁大夫秋胡戏妻》，石君宝撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六十七存此剧第四折全谱。

（四十七）曲江池

剧名为《李亚仙花酒曲江池》，石君宝撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六十五存此剧第四折《梅花酒》一曲乐谱。

（四十八）赵氏孤儿

剧名为《冤报冤赵氏孤儿》，纪君祥撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五十二存此剧第二折《南吕一枝花》套中《隔尾》一曲乐谱。

（四十九）翫江楼

剧名为《柳耆卿诗酒翫江楼》，戴善甫撰。全剧今佚，仅存《商调集贤宾》一套，即《九宫大成》卷六十所载此全折乐谱。乐谱原署《雍熙乐府》，此据《雍熙乐府》卷十四定为是剧。

（五十）张生煮海

剧名为《沙门岛张生煮海》，李好古撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷三十三存此剧第三折《正宫端正好》套中之《端正好》一曲乐谱，曲文略有不同。

（五十一）贬黄州

剧名为《苏子瞻风雪贬黄州》，费唐臣撰。全剧见《元曲选外编》。《九宫大成》卷五存其第一折《仙吕点绛唇》中《哪吒令》、《寄生草》二曲乐谱，卷三十三存第二折《正宫端正好》套中《滚绣球》、《煞》、《尾声》三曲乐谱。《煞》，《元曲选外编》作《三煞》，《尾声》作《煞尾》，曲文皆大同小异。

（五十二）魔合罗

剧名为《张孔目智勘魔合罗》，孟汉卿撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷七十三存此剧第二折《黄钟醉花阴》套中《寨儿令》、《节节高》、《者剌古》三曲乐谱。卷十三存第四折《中吕粉蝶儿》中《叫声》、《鬼三台》、《穷河西》、《柳青娘》、《道合》五曲乐谱。

（五十三）灰栏记

剧名为《包待制智赚灰栏记》，李潜夫撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷七十三存此剧第三折《黄钟醉花阴》套中《古寨儿令》、《节节高》二只乐谱。

（五十四）勘头巾

剧名为《河南府张鼎勘头巾》，孙仲章撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六存此剧第一折全谱。卷五十二存第二折《南吕一枝花》套中《隔尾》一曲乐谱。

（五十五）栾巴噀酒

剧名为《神龙殿栾巴噀酒》，李取进撰。全剧佚，今存二折。《九宫大成》卷五十二存此剧南吕套中《草池春》一曲乐谱。

（五十六）铁拐李

剧名为《吕洞宾度铁拐李岳》，岳伯川撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六十六存此剧第三折《双调新水令》套中《太清歌》一只乐谱。卷十三存第四折《中吕粉蝶儿》套中《喜春来》一曲乐谱。

（五十七）李逵负荆

剧名《梁山泊李逵负荆》，康进之撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五十九存此剧第三折《南调集贤宾》套中《双雁儿》一隻乐谱。卷六十六存第四折《双调新水令》套中《搅筝琶》一曲乐谱。此卷中又有《高过浪里来煞》一曲，标为《元人百种》。查其曲调、音韵及内容，亦当为此折中之一只，或即此套《浪里来煞》前之曲。又，卷五仙吕调中收有《上京马》一谱，卷六十六双调中收有《汉江秋》一谱，皆题为《李逵负荆》，然其曲文与《元曲选》中此剧皆不合。《九宫大成》在《汉江秋》后按语说："此曲诸谱皆注元康进之《黑旋风负荆》。查《元人百种》刊本未载，无从考正，姑存之以备一体。"今此集亦将上述诸谱一并收入。

（五十八）东窗事犯

剧名《秦太师东窗事犯》，孔学诗撰。全剧见《元曲选外编》。《九宫大成》卷十五、《纳书楹曲谱》正集卷二存有此剧第二折全谱。《纳书楹曲谱》题为《东窗事犯·扫秦》。《九宫大成》谱中首曲《粉蝶儿》为《纳书楹曲谱》与《元曲选外编》所无。其《朝天子》一曲为《元曲选外编》所无。又，曲文亦与《元曲选外编》多有不同。此集据《九宫大成》谱译出。

为便于对照，兹将校语附于每曲之后。《九宫大成》、《纳书楹曲谱》比《元曲选外编》少《二煞》、《一煞》二曲。

（五十九）红梨花

剧名为《谢金莲诗酒红梨花》，张寿卿撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷十四、《纳书楹曲谱》正集卷二存此剧第三折全谱，《纳书楹曲谱》题为《红梨花·卖花》。《九宫大成》卷五十二存其第二折全谱。卷六十五存第四折《双调新水令》套中《沉醉东风》、《得胜令》、《川拨棹》、《收江南》四首乐谱。

（六十）勘吉平

剧名为《相府院曹公勘吉平》，花李郎撰。此剧今仅存残曲三隻。《九宫大成》卷四十存此剧小石调《镇江回》一只乐谱。按《镇江回》曲，《太和正音谱》作双角调。今据改双调。

（六十一）钉一钉

剧名为《憨懆判官钉一钉》，花李郎撰。此剧今仅存残曲一只，即《九宫大成》卷六所存仙吕调《玉花秋》一曲。

（六十二）范张鸡黍

剧名《死生交范张鸡黍》，宫挺之撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六十存此剧第三折全谱。

（六十三）倩女离魂

剧名《迷青琐倩女离魂》，郑光祖撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五存此剧第一折《仙吕点绛唇》套中《柳叶儿》一曲乐谱。卷二十七存第二折《越调斗鹌鹑》套中《秃厮儿》、《紫花儿序》、《东原乐》、《锦搭絮》、《拙鲁速》、《幺篇》六只曲谱。卷十四存第三折全谱。卷七十三存第四折《黄钟醉花阴》套中《醉花阴》、《出队子》、《刮地风》、

《古水仙子》、《古寨儿令》、《古神仗儿》、《么篇》、《荆山石》、《本宫尾》、八首乐谱；卷六十六双调套中有《竹枝歌》、《荆山玉》二曲，亦在此剧第四折中，其曲调与此套不同，是为“增曲”。其中《荆山玉》曲，《元曲选》作《侧砖儿》。

（六十四）㑳梅香

剧名为《㑳梅香骗翰林风月》，郑光祖撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷四十六存此剧第二折全谱。其中《卜金钱》一曲，《元曲选》作《初问口》。卷二十七存第三折《越调斗鹌鹑》套中之《青山口》、《三台印》、《绪煞》三曲。《绪煞》，《元曲选》作《收尾》。卷六十五、六十六存第四折《双调新水令》套中《驻马听》、《乔牌儿》、《豆叶黄》、《滴滴金》、《折桂令》、《雁儿落》、《得胜令》七首乐谱。

（六十五）王粲登楼

剧名为《醉思乡王粲登楼》，郑光祖撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五存《仙吕点绛唇》套之《醉扶归》一曲乐谱，题《王粲登楼》。查《元曲选》此套为第一折，然并无此曲。此曲既题为《王粲登楼》，且曲调、内容、音韵相符。此首或为《王粲登楼》剧之遗曲。

（六十六）月夜闻筝

剧名为《崔怀宝月夜闻筝》，郑光祖撰。全剧今佚，仅存残曲四只。《九宫大成》卷二十七存《越角》套《绵搭絮》、《拙鲁速》、《送远行》三曲乐谱。

（六十七）竹叶舟

剧名为《陈季卿误上竹叶舟》，范康撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六十五、六十六存此剧第二折《双调新水令》套中《新水令》、《雁儿落》、《得胜令》、《折桂令》、《七弟兄》、《梅花酒》、《鸳鸯煞》七曲乐谱。卷五十二存第三折《南吕一枝花》套中《三煞》、《二煞》、《煞尾》三曲乐谱。卷五存第四折仙吕调《元和令》一首乐谱。

（六十八）追韩信

剧名为《萧何月下追韩信》，金仁杰撰。全剧见《元曲选外编》。《九宫大成》卷六十七存此剧第二折全谱。《纳书楹曲谱》续集卷二存此剧第二折全谱，题为《追信》，第三折全谱，题为《点将》，总题为《千金记》。其第二折较《元曲选外编》少《水仙子》、《夜行船》二曲，其《煞尾》一曲，曲文亦大不相同。第三折多《满庭芳》、《快活三》，少《剔银灯》、《蔓青菜》、《耍孩儿》、《幺篇》及《三煞》、《二煞》数曲。其《煞尾》曲文亦大异。《九宫大成》卷三十三存正宫调《转调货郎儿》一曲乐谱，亦见于《北词广正谱》第二帙，题《追韩信》。查《元曲选外编》第四折《正宫端正好》套中并无此曲，然此套只存《端正好》、《滚绣球》、《收尾》三曲。可见其所据《元刊古今杂剧三十种》本并非完本，而此曲从曲调、内容及押韵上看，与此套完全一致，当为此剧遗曲无疑。又，《太古传宗琵琶调阙文》于双调内收此剧第二折前三曲，今附录于后，以便对照。

（六十九）哭秦少游

剧名为《王妙妙死哭秦少游》，鲍天佑撰。今存此剧二折。《九宫大成》卷六十六存此剧双调《小阳关》一只乐谱。

（七十）卫灵公

剧名为《史鱼尸谏卫灵公》，鲍天佑撰。此剧仅存残曲二只，即《九宫大成》卷三十三所存正宫调《白鹤子》二首。

（七十一）误入长安

剧名为《十八骑误入长安》，陈以仁撰。此剧仅存残曲二只，为《九宫大成》卷二十七所录越角调中《古竹马》二首。

（七十二）两世姻缘

剧名为《玉箫女两世姻缘》，乔吉撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六、《纳书楹曲谱》正集卷二存此剧第一折全谱，《纳书楹曲谱》题为《两世姻缘·离魂》。《九宫大成》卷六十存第二折全谱，卷六十七存第四折全谱。此剧亦为元人杂剧中保留乐谱最多者。

（七十三）金钱记

剧名为《李太白匹配金钱记》，乔吉撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六存此剧第一折全谱。卷十三存第三折《中吕粉粉儿》套中《石榴花》一曲。

（七十四）苏武还朝

题目为《持汉节苏武还朝》，周文质撰。全剧今佚。《九宫大成》卷二十七存越调《雪里梅》一曲乐谱，卷六十五存《双调新水令》套中《新水令》、《挂玉钩》二曲乐谱。《纳书楹曲谱》正集卷二存此剧《中吕粉蝶儿》套全谱，题为《苏武还朝・告雁》。与《雍熙乐府》所载此剧相校，此折多《石榴花》二首与《四边静》一首，少《耍孩儿》、《四煞》、《三煞》、《二煞》、《一煞》数曲。补遗卷存此剧《双调新水令》套全谱。题为《苏武还朝・还朝》。与《雍熙乐府》所载相校，此折少《雁儿落》两首，《得胜令》一首，《沽美酒过太平令》仅有《太平令》曲文。其中又窜入《牧羊记》中《川拨棹》数曲。今此集除《双调新水令》套中《新水令》、《挂玉钩》、越调《雪里梅》三曲外，余皆从《纳书楹曲谱》中译出。

（七十五）敬德不伏老

剧名为《下高丽敬德不伏老》，杨梓撰。全剧见《元曲选外编》。《九宫大成》卷二十八存此剧第三折《越调斗鹌鹑》套全谱，《纳书楹曲谱》正集卷二亦存此折全谱，题为《不伏老・北诈》。此集译自《九宫大成》。《九宫大成》本曲文与《元曲选外编》、《纳书楹曲谱》多有不同，差别明显者将校语附于曲后。

（七十六）豫让吞炭

剧名为《忠义士豫让吞炭》，杨梓撰。全剧见《元曲选外编》。《九宫大成》卷二十七存此剧第三折《越调斗鹌鹑》套中《酒旗儿》、《眉儿弯》二曲乐谱。

（七十七）赵礼让肥

剧名为《宜秋山赵礼让肥》，秦简夫撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六十六存

此剧第四折《双调新水令》套中《沽美酒》一曲乐谱。

（七十八）杀狗劝夫

剧名为《杨氏女杀狗劝夫》。《元曲选》收此全剧，未著作者姓名，据《录鬼簿》，此剧为萧天瑞所撰。《九宫大成》卷三十三存此剧第二折《正宫端正好》套中《货郎儿》、《醉太平》、《笑和尚》三曲乐谱。

（七十九）风云会

剧名《宋太祖龙虎风云会》，罗贯中撰。全剧见《元曲选外编》。《九宫大成》卷三十四存此剧第三折《正宫端正好》套全谱。《纳书楹曲谱》正集卷二存此谱，两谱皆题为《雍熙乐府》，未标剧名。即昆曲中所传唱之《访普》折。又《太宗传古》中存有此折琵琶谱，题为《雪访》，今三谱并译出附后，以为比较。

（八十）昊天塔

剧名《昊天塔孟良盗骨》。《元曲选》收此全剧，未署作者，据《续录鬼簿》，此剧为朱凯所撰。《纳书楹曲谱》正集卷二存此剧第四折全谱，题为《昊天塔·五台》。自注云："依元人旧本改定。"其与《元曲选》相校，少末尾《梅花酒》、《喜江南》二阕。

（八十一）死葬鸳鸯冢

据《录鬼簿续编》，为郗经撰。今存二折。《九宫大成》卷五十三存其《南吕一枝花》残套，题《雍熙乐府》。卷七十三存黄钟宫《古寨儿令》、《古神仗儿》二曲乐谱。亦题为《雍熙乐府》。此卷又有《塞雁儿》一曲，题为《鸳鸯冢》，当为一套。

（八十二）西游记

杨景贤撰。全剧见《元曲选外编》，共六本二十四折。《九宫大成》卷十四存此剧第一本第二折《逼儿弃母》全谱。《纳书楹曲谱》续集卷三亦收此谱，题为《西游记·撇子》。《九

宫大成》卷六十存此剧第一本第三折《江流认亲》全谱，《纳书楹曲谱》续集卷三同此题为《西游记·认子》。《九宫大成》卷六存此剧第二本第五折《诏饯西行》全谱。《纳书楹曲谱》补遗卷一收此折题为《饯行》。《九宫大成》卷六十七存此剧第二本第六折《村姑演说》全谱。《纳书楹曲谱》续集卷三存此折题为《胖姑》。《九宫大成》卷五十四存第三本第十折《收孙演咒》全谱。《纳书楹曲谱》补遗卷一收此题为《西游记·定心》。《九宫大成》卷二十一存第三本第十一折《行者除妖》，《纳书楹曲谱》续集卷三收此题为《伏虎》。《纳书楹曲谱》补遗卷一存第三本第十二折《鬼母皈依》全谱，题为《揭钵》。《九宫大成》卷十五存第四本第十四折《海棠传耗》全谱。卷三十四存第四本第十五折《导女还裴》全谱，《纳书楹曲谱》续集卷三收此谱题为《女还》。《纳书楹曲谱》补遗卷一存第五本第十七折《女王逼配》全谱，题为《女国》。《九宫大成》卷五十四存第五本第十八折《迷路问仙》全谱。卷三十四存第五本第十九折《铁扇凶威》全谱，《纳书楹曲谱》续集卷三收此题为《借扇》。以上共计十二折，虽仅为其全剧之半，然竟保存如此之多乐谱，可谓元代乐曲之大观。至今昆曲中犹有《撇子》、《认子》、《胖姑》、《借扇》数折，也不免有失去旧貌者。如《借扇》折中本为正宫调套，却已借入商角《对玉环》一曲。（见音乐出版社1962年出版《西游记杂剧三折》）溯其源，则《集成曲谱》振集卷二所收《西游记·借扇》折已见此曲，可见其已不是近时之事。又《集成曲谱》所收《西游记》诸折谱中将《纳书楹曲谱》外集卷二所载《俗西游记·思春》时剧一折亦一并收入，且未加注明，颇使人误以为此折亦为杨氏之《西游记》中一折，实属失误。

（八十三）天台梦

又作《梦天台》，剧名《卢时长老天台梦》，杨景贤撰。剧本今佚，仅剩残曲三只。《九宫大成》卷六所收仙吕调《六幺序》二曲，题为《梦天台》，即此剧乐谱残曲。

（八十四）刘行首

剧名《马丹阳度脱刘行首》，杨景贤撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六十五存此剧第四折《双调新水令》套中《驻马听》、《拨不断》二曲乐谱。

（八十五）赶苏卿

又题《走苏卿》，董君瑞撰。剧本今佚。《九宫大成》七十四卷存此剧《黄钟醉花阴》套全谱，题《雍熙乐府》。查《雍熙乐府》卷一，知为《赶苏卿》佚曲。《九宫大成》卷二十七又存越调套《拙鲁速》一曲乐谱，题为《赶苏卿》。此剧作者，《北宫词纪》注为董君瑞，《词林摘艳》注为宋方壶，此依《北宫词纪》。

（八十六）赚蒯通

剧名为《随何赚风魔蒯通》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷二十七存此剧《越调斗鹌鹑》套中《调笑令》一曲乐谱。

（八十七）鸳鸯被

剧名为《玉清庵错送鸳鸯被》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷三十三存此剧第二折《正宫端正好》套中《笑和尚》一曲乐谱。又，其卷六十五又有双调《步步娇》一曲，题《元人百种》，依其曲调、音韵及曲文，当为此剧第四折《双调新水令》之遗曲。

（八十八）留鞋记

剧名为《王月英元夜留鞋记》。全剧见《元曲选》，其署名为曾瑞卿撰。庄一拂《古典戏曲存目汇考》据脉望馆校《古今杂剧》本定此剧为无名氏撰，今从其说。《九宫大成》卷五存此剧第一折《仙吕点绛唇》套中《哪吒令》、《低过金盏儿》二曲乐谱，又有《醉扶归》一首，题为《留鞋记》，《元曲选》本中无此曲，审其曲调、音韵及曲文，当为此剧此折之遗曲。

（八十九）来生债

剧名《庞居士误放来生债》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷二十八存此剧第三折全谱。

（九十）马陵道

剧名《庞涓夜走马陵道》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《纳书楹曲谱》存此剧乐谱

三折，即第一折题为《摆阵》，第三折题为《孙诈》，第四折题为《擒庞》。此亦为元杂剧中保存乐谱最多者。

（九十一）连环计

剧名《锦云堂暗定连环计》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五十三存此剧第二折全谱。《纳书楹曲谱》续集卷二亦收有此谱，题为《连环计·北拜》。又《九宫大成》卷三十三又存有此剧第三折《正宫端正好》套中《笑和尚》一曲乐谱。《九宫大成》卷四十有小石调《秋莲曲》一只，题《元人百种》，查《太和正音谱》，此曲在双调中，题为《连环计》第四折，查《元曲选》此剧第四折无此曲，当为此剧遗曲或增曲，今附于此。

（九十二）冻苏秦

剧名《冻苏秦衣锦还乡》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷三十四存有此剧第二折全谱。

（九十三）举案齐眉

剧名《孟德耀举案齐眉》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷三十四存此剧第二折全谱。卷二十七存第三折《越角斗鹌鹑》套中《斗鹌鹑》、《金蕉叶》、《三台印》、《收尾》四曲乐谱。

（九十四）百花亭

剧名《逞风流王焕百花亭》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六存此剧第一折《仙吕点绛唇》套中《醉中天》一曲乐谱，卷六十存第三折全谱。

（九十五）盆儿鬼

剧名《玎玎珰珰盆儿鬼》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷二十七存此剧第三折《越角斗鹌鹑》套中《寨儿令》一首，《黄蔷薇》二首，《庆元贞》二首乐谱。卷三十三存第四折《正宫端正好》套中《四边静》一曲乐谱。

（九十六）朱砂担

剧名《朱砂担滴水浮沤记》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五存此剧第一折《仙吕点绛唇》套中《四季花》二首乐谱。《元曲选》中此二曲误合为一首。《九宫大成》收入此曲时已作订正。

（九十七）隔江斗智

剧名《两军师隔江斗智》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六十五存此剧第四折《双调新水令》套中《碧玉箫》一曲乐谱。

（九十八）风光好

剧名《陶学士醉写风光好》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷三十三存此剧第三折《正宫端正好》套中《倘秀才》两首乐谱。

（九十九）鲁斋郎

剧名《包待制智斩鲁斋郎》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷六十六存此剧第四折《双调新水令》套中《风入松》一曲乐谱。

（一00）货郎旦

剧名《风雨像生货郎旦》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五十二存此剧第四折南吕调《一枝花》、《梁州第七》曲乐谱。卷三十三存此折正宫调《九转货郎儿》十首乐谱，两卷所收恰为此折全谱。《纳书楹曲谱》正集卷二亦存此套全谱，题为《货郎旦·女弹》。

（一0一）冯玉兰

剧名《冯玉兰夜月泣江舟》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷三十三存此剧第二折《正宫端正好》套中《伴读书》、《笑和尚》二曲乐谱。卷六十七存第四折全谱。

（一0二）小尉迟

剧名《小尉迟将斗将认父归朝》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷十三存此剧第二折《中吕粉蝶儿》套中《道合》一曲乐谱。

（一0三）抱妆盒

剧名《金水桥陈琳抱妆盒》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五十二存此剧第二折《南吕一枝花》套中《红芍药》一曲乐谱。

（一0四）度柳翠

剧名《月明和尚度翠柳》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《九宫大成》卷五十二存此剧第二折《南吕一枝花》套中《隔尾》、《啄木儿煞》二曲乐谱。

（一0五）赤壁赋

剧名《苏子瞻醉写赤壁赋》，无名氏撰。全剧见《元曲选外编》。《九宫大成》卷五存此剧第一折《仙吕点绛唇》套中《游四门》一曲乐谱，曲文有所不同。卷六十存第三折全谱。

（一0六）锁魔镜

剧名《二郎神醉射锁魔镜》，无名氏撰。全剧见《元曲选外编》。《九宫大成》卷二十七存此剧第三折《越调斗鹌鹑》套中《古竹马》两首乐谱。

（一0七）水里报冤

剧名《张顺水里报冤》，不知撰者姓名。全剧今佚，仅存残曲一只，即《九宫大成》卷五十九所存商角套《双雁儿》曲。

（一0八）心猿意马

剧名《兰采和锁心猿意马》，不知撰者姓名，全剧今佚，《九宫大成》卷十三所存此剧中吕调《斗鹌鹑》、《石榴花》二曲乐谱，为此剧仅存之残曲。

（一0九）罟罟旦

剧本今佚，不知撰者姓名。《九宫大成》卷十三存此剧中吕调《播海令》、《古竹马》二曲乐谱。

（一一0）渔樵记

剧名《朱太守风雪渔樵记》，无名氏撰。全剧见《元曲选》。《纳书楹曲谱》续集卷二、外集卷一共存此剧三折乐谱，惟其已被俗伶窜乱，甚至曲白不分，全失元曲原貌，故此集不予录入。

（一一一）火烧阿房宫

无名氏作，全剧久佚，今仅此《九宫大成》卷六十六所收双调《庆丰年》一曲。

（一一二）古城记

《九宫大成》卷三十四、《纳书楹曲谱》正集卷二存其“挑袍”一折。

第三章 元杂剧乐谱分析

一、工尺谱

以上我们谈到的收有元杂剧乐谱的《九宫大成曲谱》、《纳书楹曲谱》，以及《较正北西厢弦索谱》、《太古传宗》，皆用一种近代仍在通行的工尺谱标写。这种工尺谱不同于姜夔《白石道人歌曲集》与张炎《词源》中所用固定唱名的宋词谱字。宋词主要是用筚篥伴奏，故有“勾”与“大凡”二音，且无板眼符号，字体为草书。自元代以来，北曲杂剧与南曲传奇流行，其演唱主要用笛箫伴奏，故谱字中无“勾”与“大凡”二音，仅用合、四、一、上、尺、工、凡、六、五、乙十个符号，不再代表绝对音高，而是首调唱名式。即这十个符号相当于现行简谱的$\underset{\cdot}{5}$、$\underset{\cdot}{6}$、$\underset{\cdot}{7}$、1、2、3、5、6、7十个符号。如果表示高音，则在字旁加“亻”，或在末笔上挑，其低音有时末笔加钩，有时并不标出，如《九宫大成曲谱》、《纳书楹曲谱》等，上、尺、工、凡四字的低音皆不标出，唱曲者视曲情自可辨出。

使初学者望而生畏的不在十个谱字，反是《九宫大成曲谱》、《纳书楹曲谱》所用的五个板眼符号。板眼的出现说明“曲”的节奏已由词乐的句拍变为节拍。板即代表小节，又代表强拍，眼代表弱拍。如四分之一拍的每一拍，即所谓流水板。如四分之二拍的第一拍为板，第二拍为眼，即所谓一板一眼，如四分之四拍的前两拍为板，后两拍为眼，即所谓一板三眼。现在见到的明代“点板”曲集或曲谱，都是只点出重拍的板，而不点出弱拍的眼，一板即代表一小节。即所谓头板“丶”，腰板“L”，底板“一”。至《九宫大成曲谱》又加上表示

弱拍的中眼“□”（《纳书楹曲谱》作“o”）与腰眼“ □ ”（《纳书楹曲谱》作“△”）。由于只有一个中眼不便辨识区分一板一眼（四分之二拍）与一板三眼（四分之四拍）的板式，不好掌握一板三眼式的弱拍，后世又在中眼以外加上小眼。《九宫大成曲谱》与《纳书楹曲谱》所用的板眼符号，据《九宫大成·北词宫谱凡例》中说：

> 声初出即下者，曰迎头板，亦曰实板，则用“、”字，半而下者曰掣板，亦曰腰板，则用“L”，声尽而下用底板，亦曰截板，则用“—”。板之细节曰眼，一板有七眼，连板为八，细节不能尽列，止将正眼注出，“□”为一板一眼。

其《南词宫谱凡例》中又说：

> 今正眼则用“□”，彻眼则用“ □ ”。

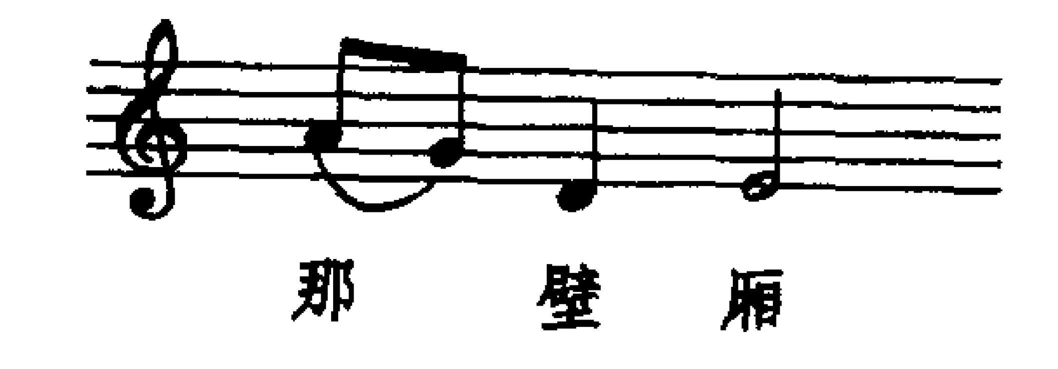
我们首先看迎头板，又称头板，在《九宫大成曲谱》与《纳书楹曲谱》中代表一板一眼为一小节的第一拍，一板三眼为一小节的前二拍，一板一眼的整个小节。其符号为“、”。而正眼，或称中眼，则代表一板一眼一小节的第二拍，一板三眼为一小节的后二拍，其符号为□（《纳书楹》为o）。例如《九宫大成曲谱》卷五十二《蝴蝶梦》中《草池春》一曲的：

、　　□

五六 尺 工

那　 壁 厢

“那壁”占前二拍，“厢”占后二拍，译成线谱则为：



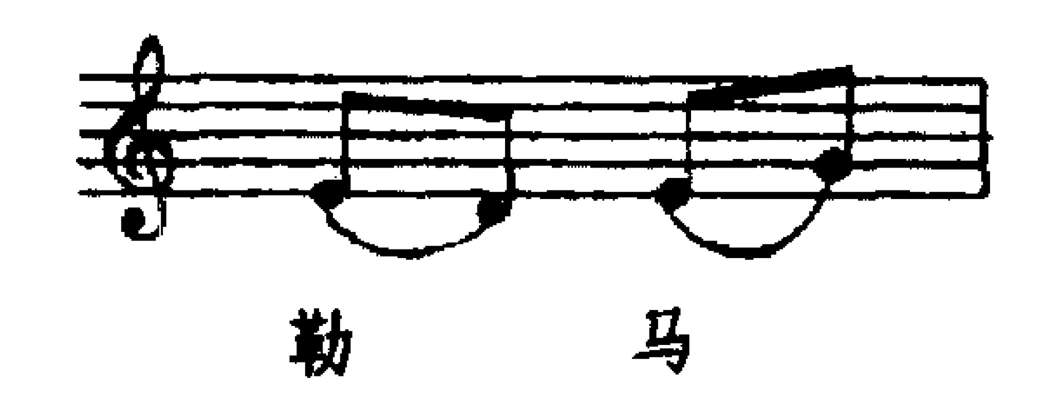
又如《纳书楹曲谱》中《北西厢》“传书”折中《耍孩儿》一曲的：

、　□

工尺 工六

勒　马

“勒”占前一拍，“马”占后一拍，译成线谱则为 ：



而同剧中“酬韵”折中《拙鲁速》一曲的：

、　○　、△

上 尺 上一四 上

旧　帏　屏

则为“旧”占一拍，“帏”占一拍，“屏”占一小节二拍，译成线谱即为 ：



这里“丶 △”，在《九宫大成曲谱》为丶□，在表示一字占一小节二拍或四拍时，习惯标成这样，而不是“丶○”或“丶□”。

└为腰板，又为掣板，是在声音进行中打的板。其第一作用是腰板的作用，所谓“半而下者”，如《九宫大成曲谱》卷七十三《者剌古》（《魔合罗》中曲）中：

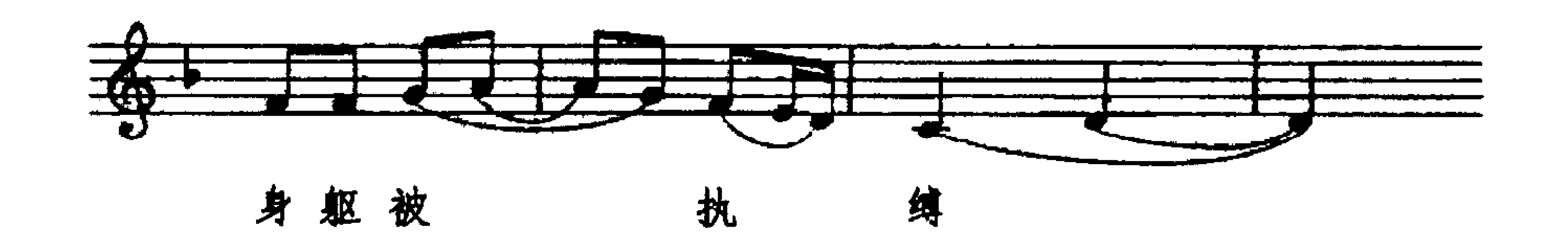
、　□　└□　、□—

上 上 尺 工尺 上一四 合四

身 躯 被 病　执　缚，

这里└表示板打在□└中间，□占半拍，└占一拍半，并且板是落在工音上，工占一拍。这

样译成线谱则为 ：



又如《九宫大成曲谱》卷六十七《两世姻缘》第四折《沉醉东风》一曲中：

、　　□　　┗　　□　—

五六　上尺工尺上　合四　合凡工

见　　钱　　　　　　多　卖。

这是一板三眼，即四分之四的拍子。┗仍表示板打在□ ┗中间，四拍中 ┗占三拍，□占一拍，而 ┗落在上音上，独占二拍，合四占一拍。故译成线谱则为：



而底板“＿”则是表示一个音的开始在眼上，即弱拍上，而截止在板上，即强拍上，故又称截板，这实际上就是现代乐谱中的切分音。如《纳书楹曲谱·北西厢》“酬简”一折中《哪吒令》：

、　　□＿　　□　　、　　□＿

上尺工　六　尺　工　尺　上四　合

肯　　　来　早　身　离　贵　　宅。

这里“□＿”即表示由上一小节的弱拍，过渡到下一小节的强拍。故译成线谱应该为：



底板的另一作用是划在散板的韵脚与句尾处。

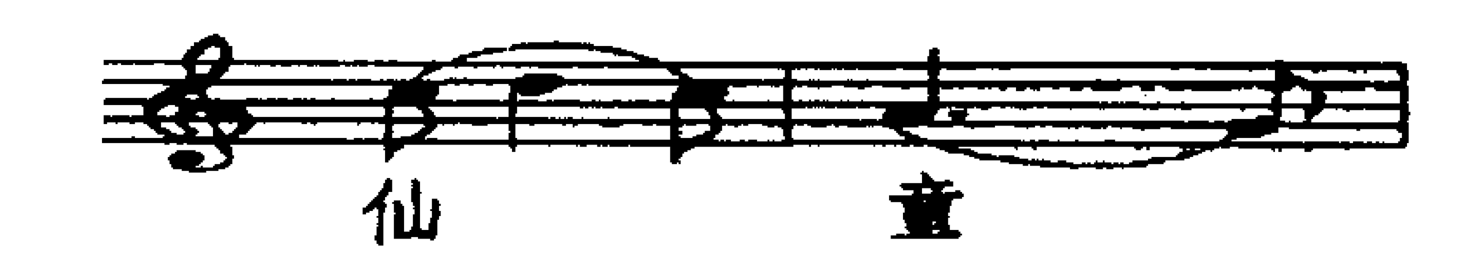
彻眼“ロ”或“△”的作用与腰板的作用几乎一致，但只在本小节中，而不延续到其下一小节。如《九宫大成曲谱》卷六十五《沽美酒》一中：

、ロ　　、ロ

仩 伬 仩 五 六

仙 童

此为一板一眼式，每小节为二拍。“、ロ”代表共占一拍半，“ロ”在伬音上，表示弱拍在伬上，占一拍。故译成线谱则为：



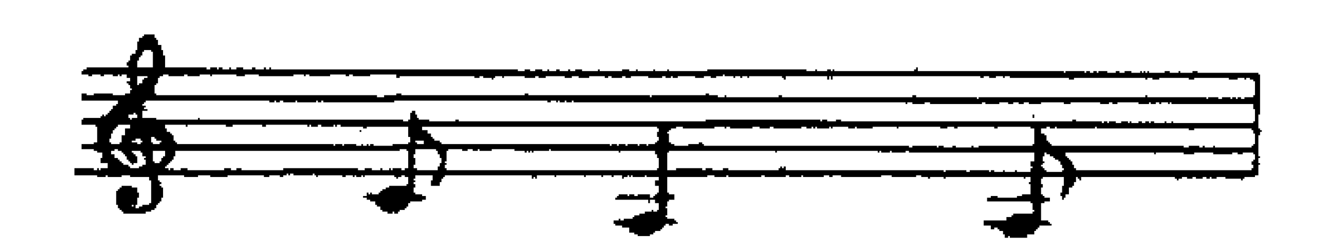
又如《纳书楹曲谱·北西厢》“酬韵”折中《拙鲁速》一曲中：

、　△

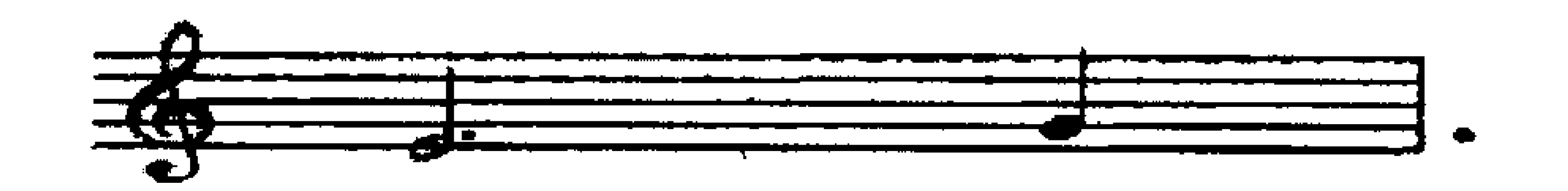
上 四 四

灯 儿 又

其译成线谱即为：



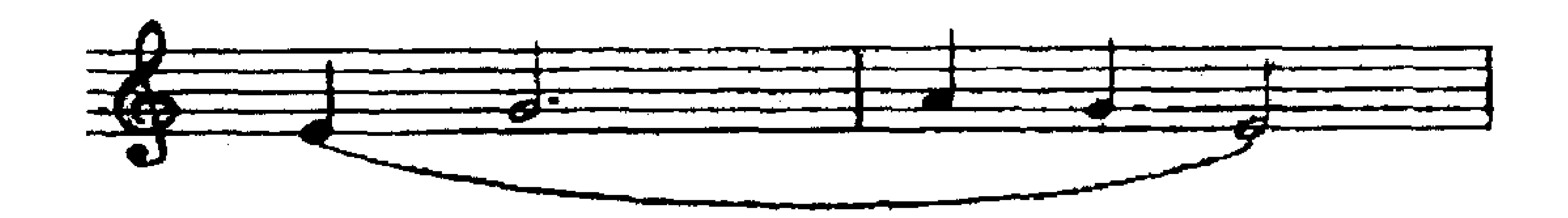
而《九宫大成曲谱》卷五十八《七贤过关》一曲中“只听得管声”的“管”字，其谱字为工六，其为一板三眼式，即四分之四拍。ロ、”共占三拍，故应译为 ：



、ロ 、　ロ

又如此曲中的“空房独守”的“守”字，其谱字为工合四合工，“ロ”落在

合音上，表示其占三拍。故此谱应译为 ：



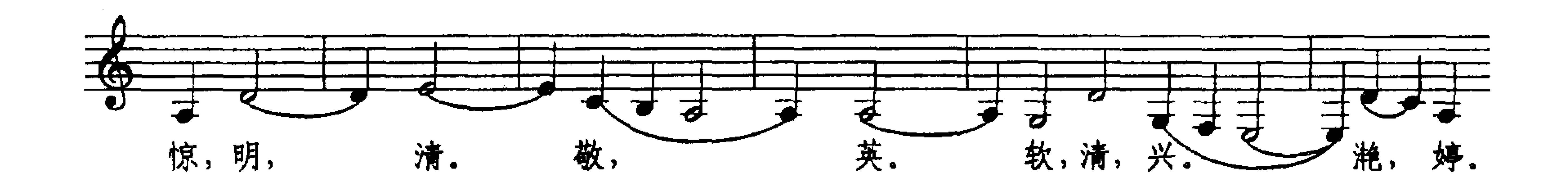
以《太古传宗》为代表的弦索谱，由于用一板八眼来表示，故有“、”头板“○”中眼两种板眼符号，底板用“○、”，而没有腰板与彻眼。这是由于其伴奏乐器为琵琶的原因，故这种谱式也“别是一家”。

在昆曲北曲中常有转调与移调现象，这实际是元杂剧音乐的遗制。转调问题如正宫套中之《风云会》，南吕套之《货郎旦》等，移调如仙吕套之《两世姻缘》、《望江亭》、《赚英布》、《岳阳楼》，中吕套之《薛仁贵》，此次译谱都一一注明。对于这一音乐现象，已在拙著《新定九宫大成南北词宫谱校译》前言中论及，此不再赘述。

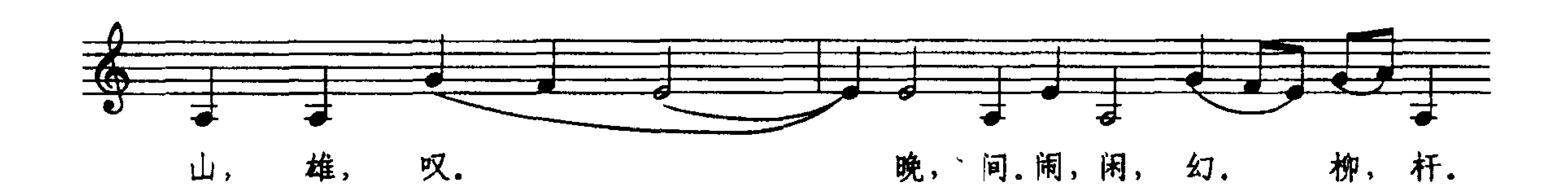
二、曲牌分析

元杂剧最基础的音乐单位为曲牌，曲牌虽然从广义上讲可以解释为曲调，然而这却是被规范了的程式化的曲调。这种程式化的第一个特点是体现在曲牌的结音上。从宋词以来，就强调每个词牌根据不同的宫调属性，而有着各自的乐曲结音。元人曲牌就是继承了宋代词牌的形式，并且元杂剧采取了用同一宫调的若干曲牌组成套曲的组织形式，所以结音问题就更为重要。现在我们已经将现存的所有元杂剧乐谱集中在一起，这给对元杂剧曲牌的分析创造了条件，下面试对两隻曲牌的结音进行分析。我们先看一下南吕《一枝花》套中的《贺新郎》的结音。下面所列是各剧中此曲每一句句末所用字与音谱：

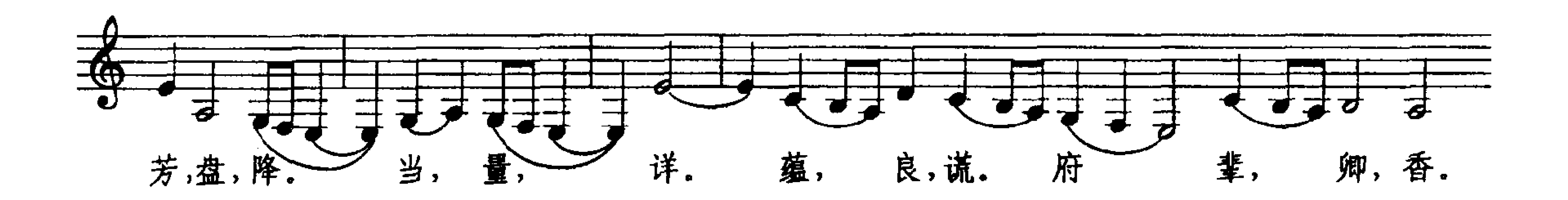
《红梨花》
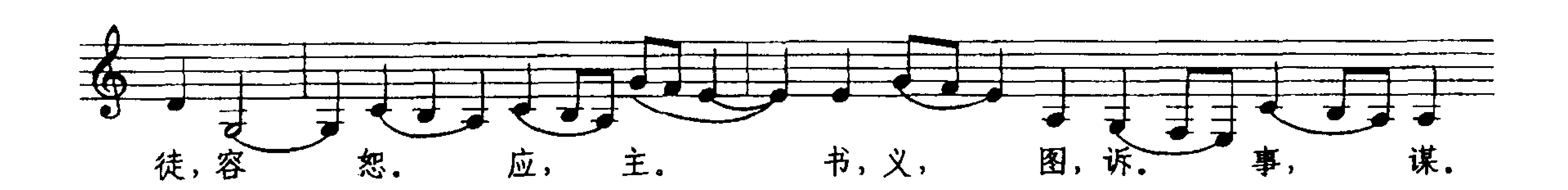


《岳阳楼》
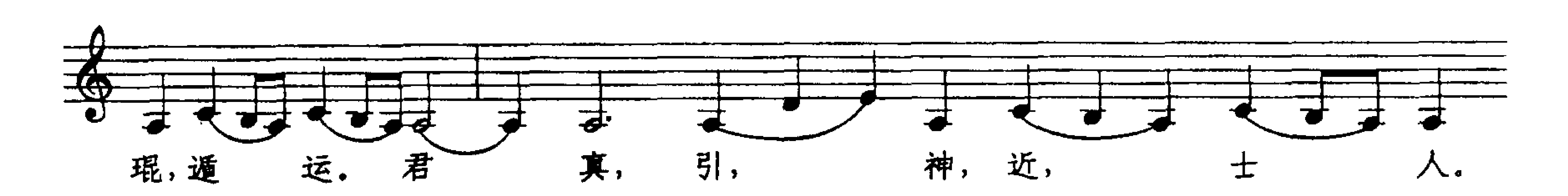


《谢天香》



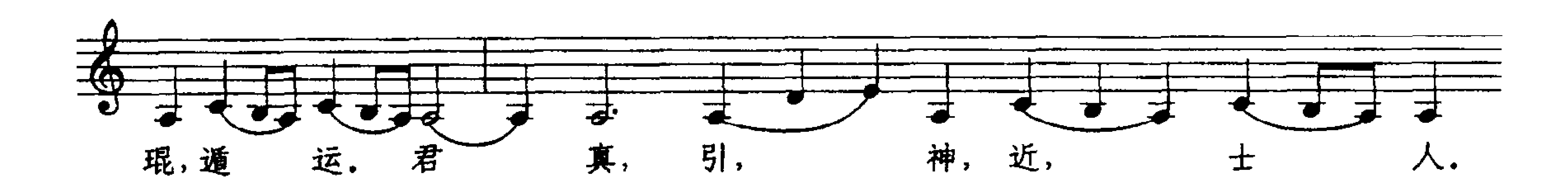
《蝴蝶梦》



《陈抟高卧》



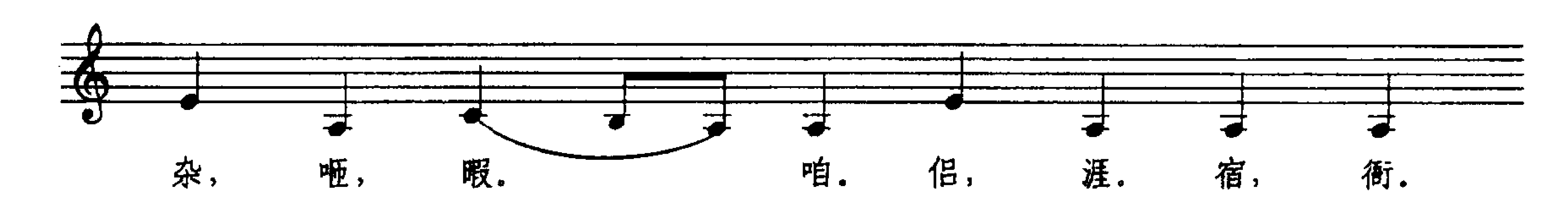
《生金阁》
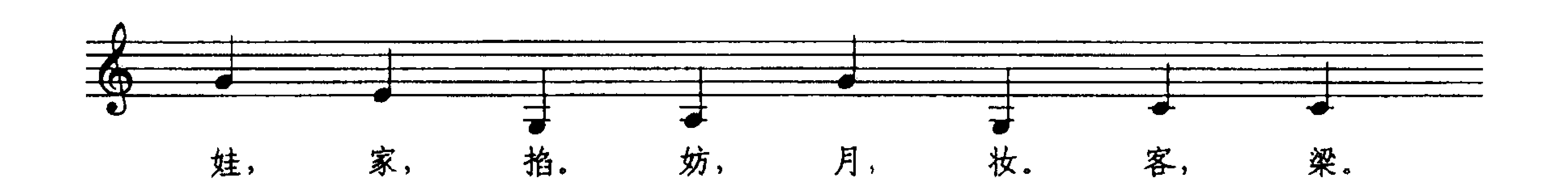


从以上乐句的结音来看，很明显《贺新郎》曲牌的结音应该是“la”，但还有一个比较明显的辅结音，即“mi”。

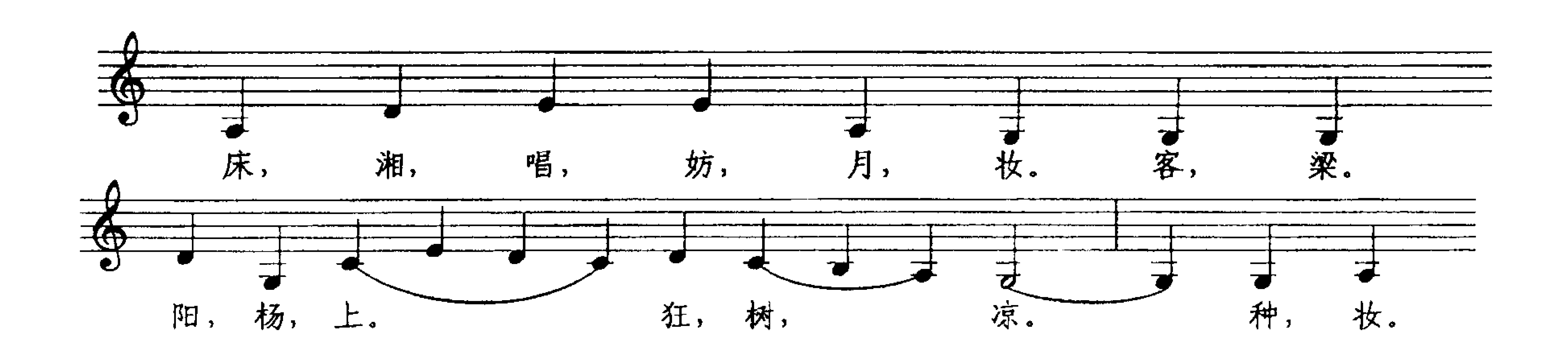
我们再看一下仙吕《点绛唇》套中的《金盏儿》的结音：

《金钱记》

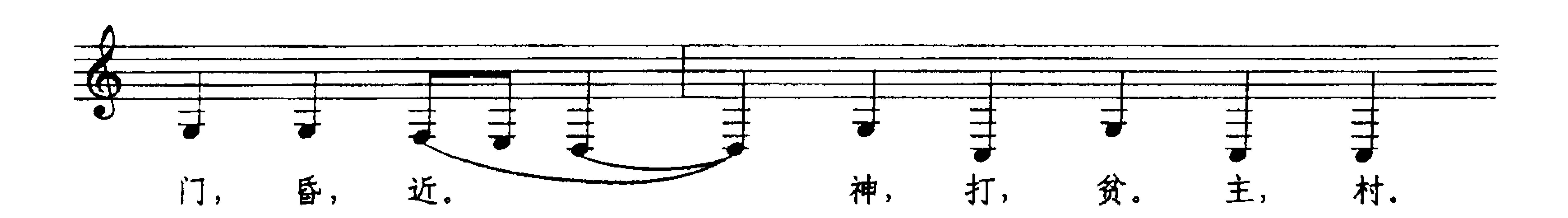




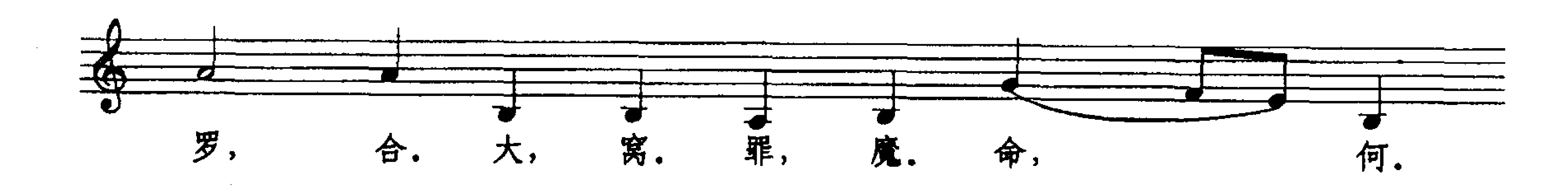
《岳阳楼》
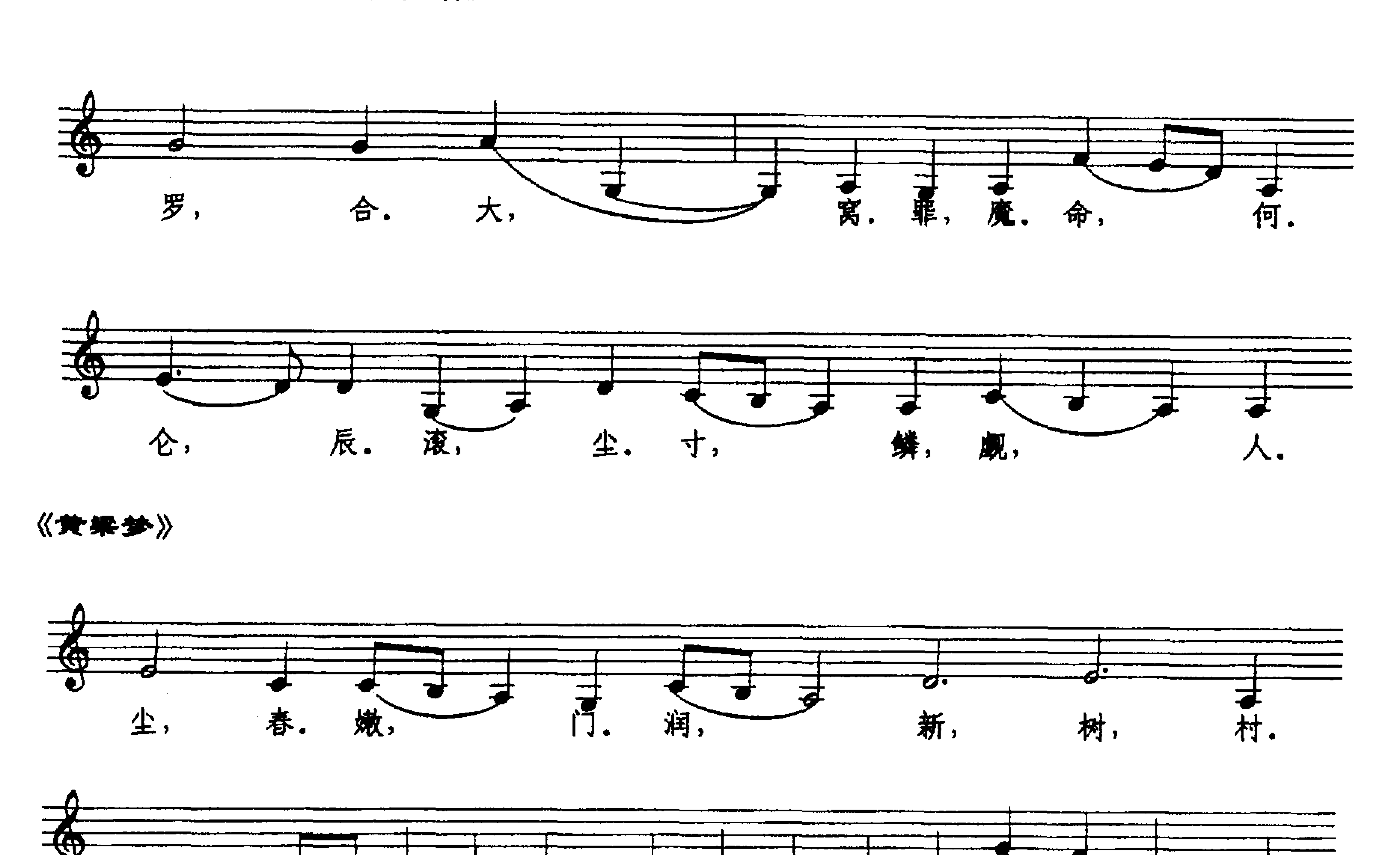


《勘头巾》



《气英布》 《九宫大成谱》



《纳书楹曲谱》



从以上各句尾音看，《金盏儿》曲牌结音呈现出不一致，不稳定的情况。但仔细分析一下，实际只有两种结音，一种为主结音“do”，辅结音是“la”；一种为主结音是“la”，辅结音是“re”。而出现《九宫大成曲谱》的《气英布》一剧此曲结音为“xi”的原因，是由于其在此剧的记谱升高了二度用移调记谱而致。这也说明《九宫大成曲谱》中许多乐谱为原始资料，而未能全面整理。从现存的元杂剧乐谱中，我们一共统计出二百六十多个曲牌，从结音看大多同于《贺新郎》的情况，一部分同于《金盏儿》，有的造成结音不稳定的原因，或由于记谱定调不准，或由于移调演唱而致。总的看来，元杂剧音乐的一个明显特征是其曲牌结音稳定，这从现存乐谱中也可证实。曲牌的结音，实际决定着曲牌的调式，所以宋词元曲

都强调曲牌的结音，并且元曲又按曲牌所属宫调组成套数，这说明宫调与调式有着密切的关系。

前人对于曲牌进行分析的另一个方面，是强调每一种曲牌的主腔。并且认为同一宫调的曲牌其主腔也应大略相同。但又认为：

北曲中之主腔，尤多变化，不易指定。

并说可以指定的仅《喜迁莺》、《出队子》、《朝天子》等数曲。这就是昆曲中的北曲而言，昆曲中南曲所以主腔明显，这是因为南曲经过魏良辅用水磨腔改良过，正如沈宠绥《度曲须知》中所说："愤南曲之讹陋也，尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨……腔曰昆腔，曲名时曲……盖自有良辅，而南词音理，已极抽秘逞妍矣。"也就是说昆曲中南曲是一种完全成熟的用昆腔规范的声乐程式，而昆曲中吸收的北曲则未经过这种规范式的整改，而我们所收集的这些元杂剧乐谱中的曲牌，这种主腔特征就更不明显。《螾庐曲谈·论谱曲》中说：

北曲之主腔，尤多变化，不易指定。然亦有可以指定者，如北黄钟《喜迁莺》与《出队子》之第一句，其末一字用合工，合尺，上。（《喜迁莺》用叠句起者，此腔用在第二句之末一字）北中吕《朝天子》之第三、第六等句，其末一字皆用尺工尺上。北越调《紫花儿序》、《小桃红》、《天净沙》、《调笑令》诸曲末句之末二字，皆用"工尺上一四上"，皆为其主腔所在也。

这是就昆曲中北曲而言，不过昆曲北曲就是其吸收的北曲杂剧的曲牌，故而不妨以此看一下我们所收的元杂剧乐谱来看一下有些曲牌的主腔体现。试以《朝天子》为例：

《后庭花》　第三句：尺工尺上 第六句：五仕伬

《合汗衫》　第三句：尺工尺上 第六句：尺工尺上

《箭射双雕》　第三句：尺上上　第六句：尺上

《东窗事犯》　第三句：尺工尺上　第六句：五六五

从以上情况看，第三句末一字的工尺与上说符合，第六句大体不合。我们再看一看《小桃红》的主调体现：

《丽春堂》 末句末二字： 工尺上　　上

《合汗衫》 末句末二字： 工尺上一四　上

《不伏老》 末句末二字： 工上一四　　上

《赤壁赋》 末句末二字： 工尺上　　上

从以上情况看，《小桃红》的主腔体现，基本符合上说。

除了结音、主腔外，元杂剧北曲曲牌的另一个特点是定格与务头的体现。这也和主腔一样，这并不是所有的曲牌都具备的。务头，我们在第一章中已经涉及，这是一个自从元人周德清《中原音韵》中提出后，就一直歧说不一的问题。《中原音韵·定格》中举了四十个曲牌，对其中一些曲牌指出了其务头所在，如仙吕调《寄生草·饮》：

长醉后，方何碍，不醒时有甚思？糟腌两个功名字，醅渰千古兴亡事，曲埋万丈虹霓志。不达时皆笑屈原非，但知音尽说陶潜是。
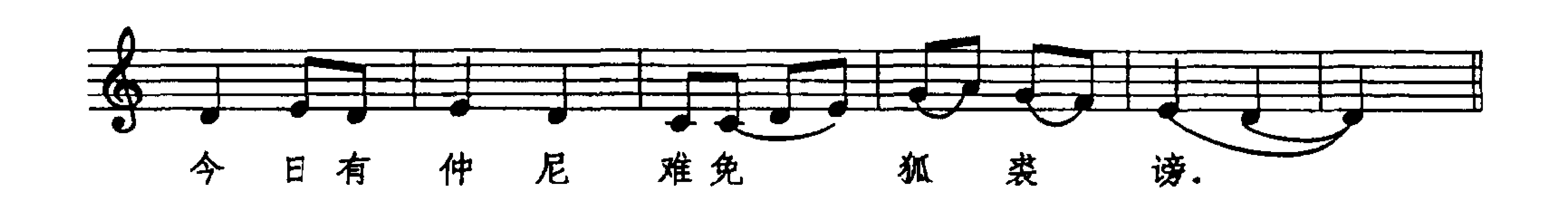
其注道：

“虹霓志”、“陶渊是”，务头也。
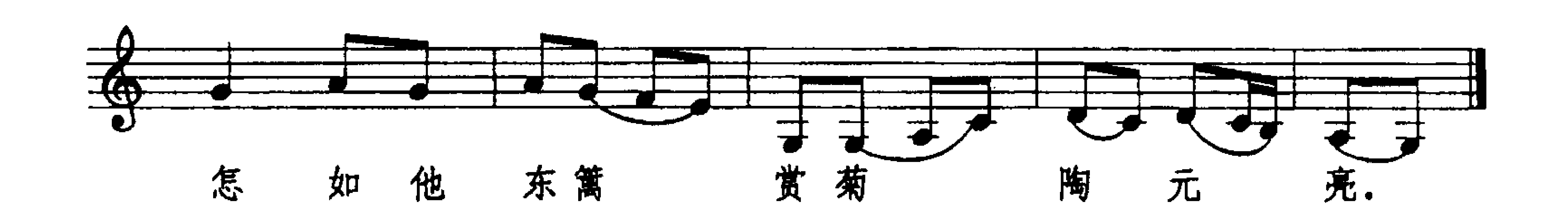
这说明此曲牌的第六句与第八句句末三字为务头。下面将所收集到的元杂剧乐谱中这一曲牌的第六句与第八句抄录如下：

贬黄州

第六句
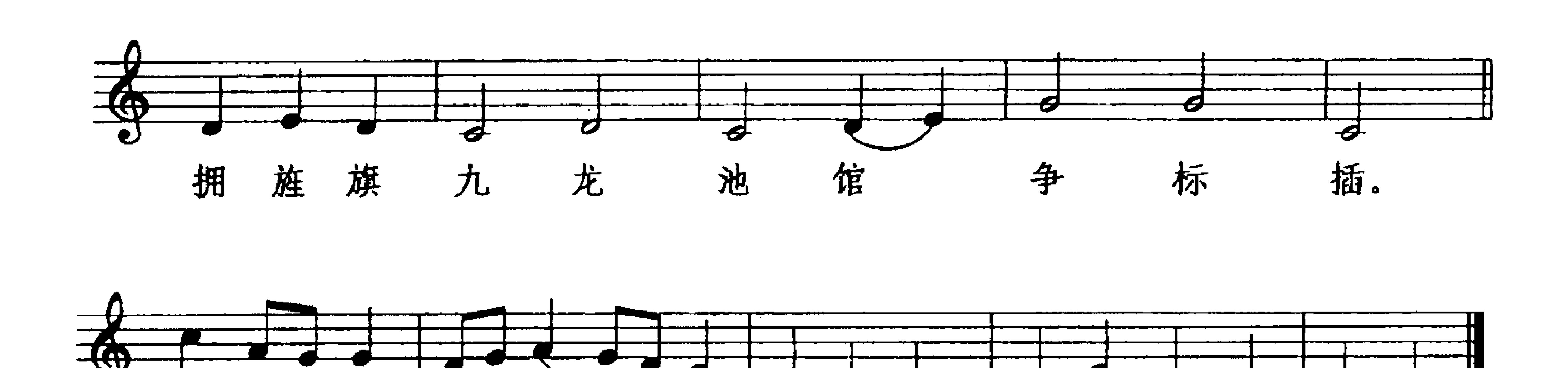


第八句



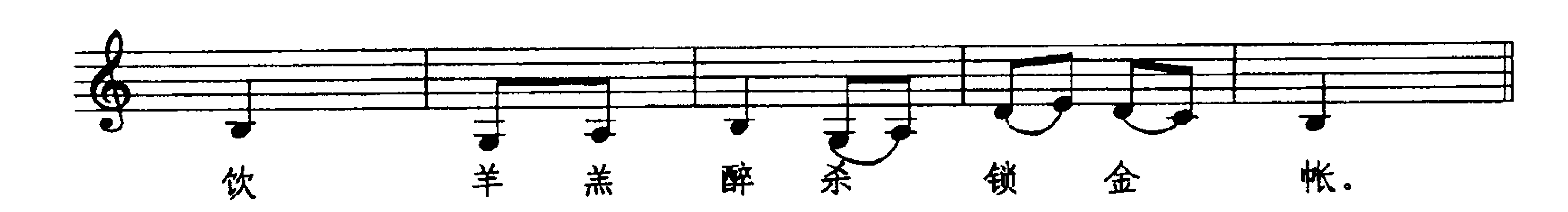
金钱记

第六句

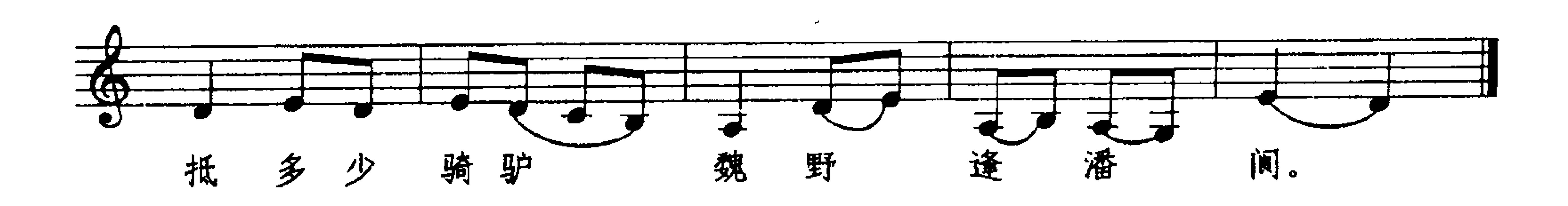


岳阳楼

第六句

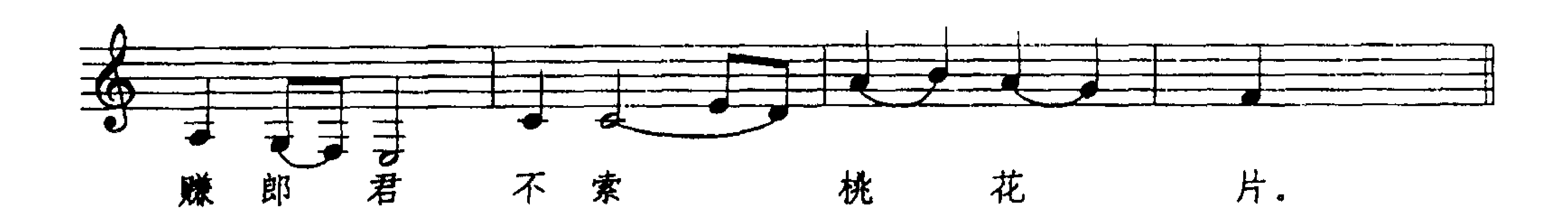


第八句
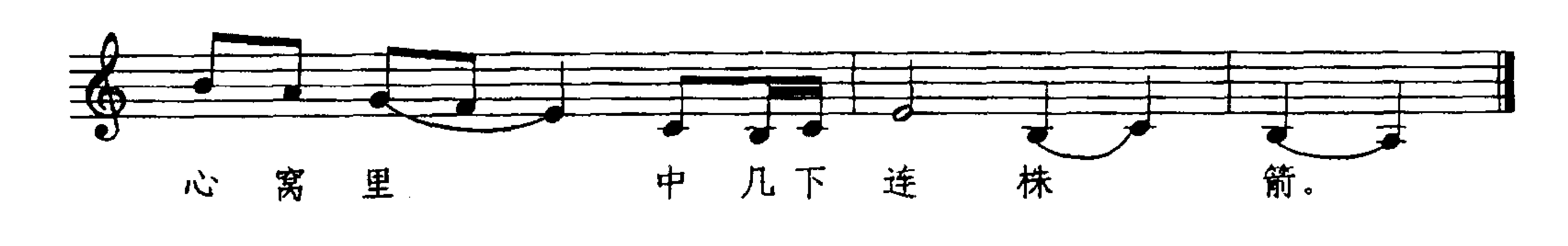


两世姻缘

第六句
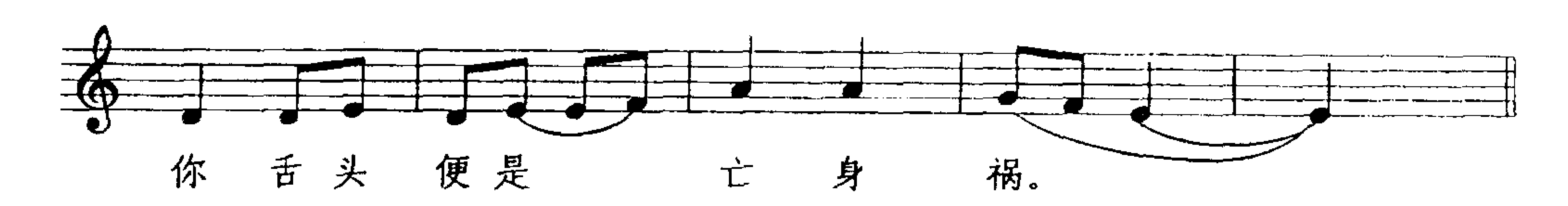


第八句
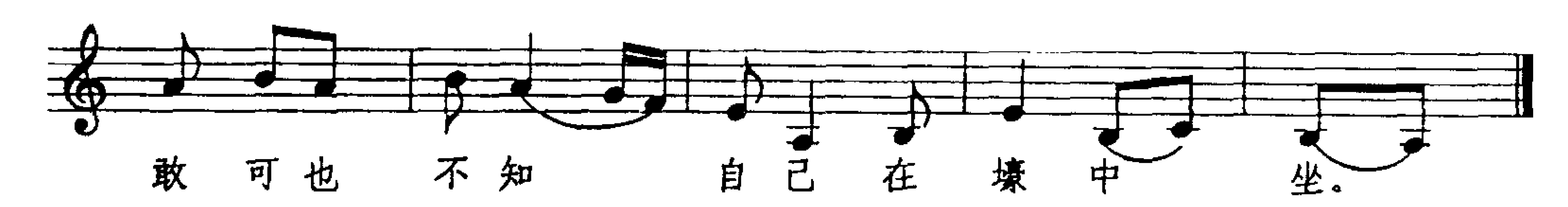


气英布

第六句



第八句



从以上乐谱可以看出，《寄生草》曲牌第六句是通过先将音调降低，然后将句尾三字音调提高而造成强调作用。第八句是先将音调提高，然后再将句尾三字音调在下降中稳定，以加强其感染力。依此，我们可以认为务头是指一只曲中声调最能动人、最具感染力之处。故周德清提出“可施俊语于其上”。我们再看一下南吕调中的《四块玉》、《中原音韵》所举例曲为：

买笑金，缠头锦，得遇知音可人心。怕逢狂客天生沁，纽死鹤，劈碎琴，不害碜。

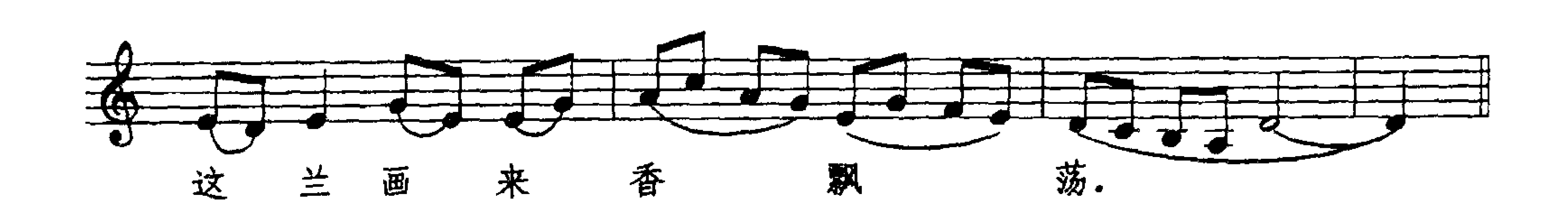
并指出：

务头在第二句及尾。

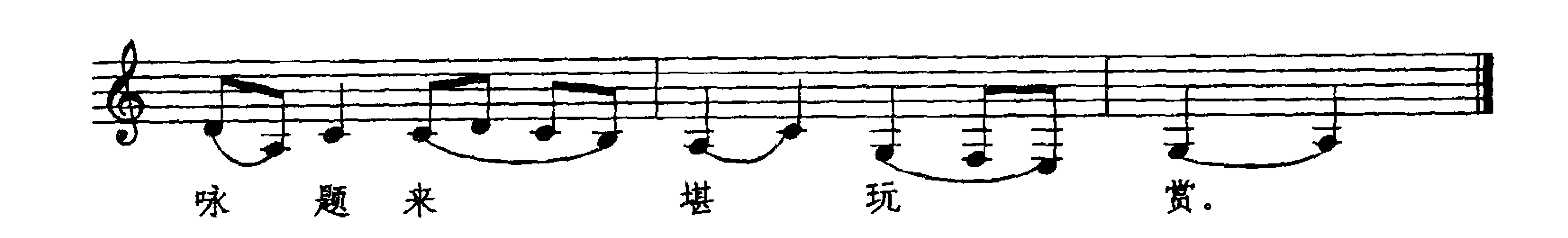
其在元杂剧乐谱中这一曲牌的第二句及尾句的情况是:

玉壶春

第二句



尾　句

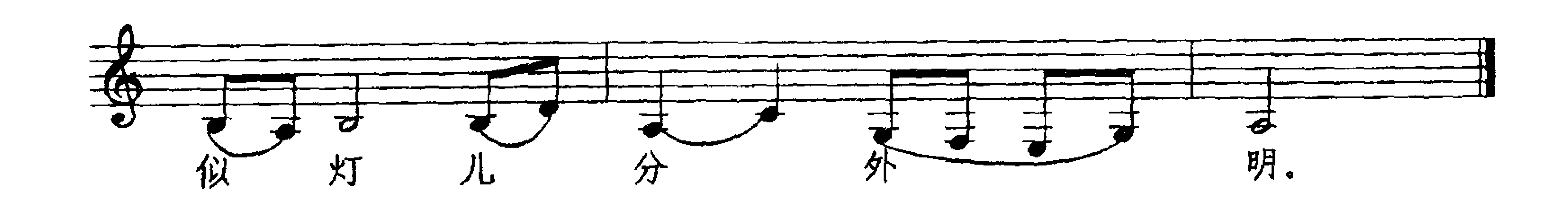


红梨花

第二句

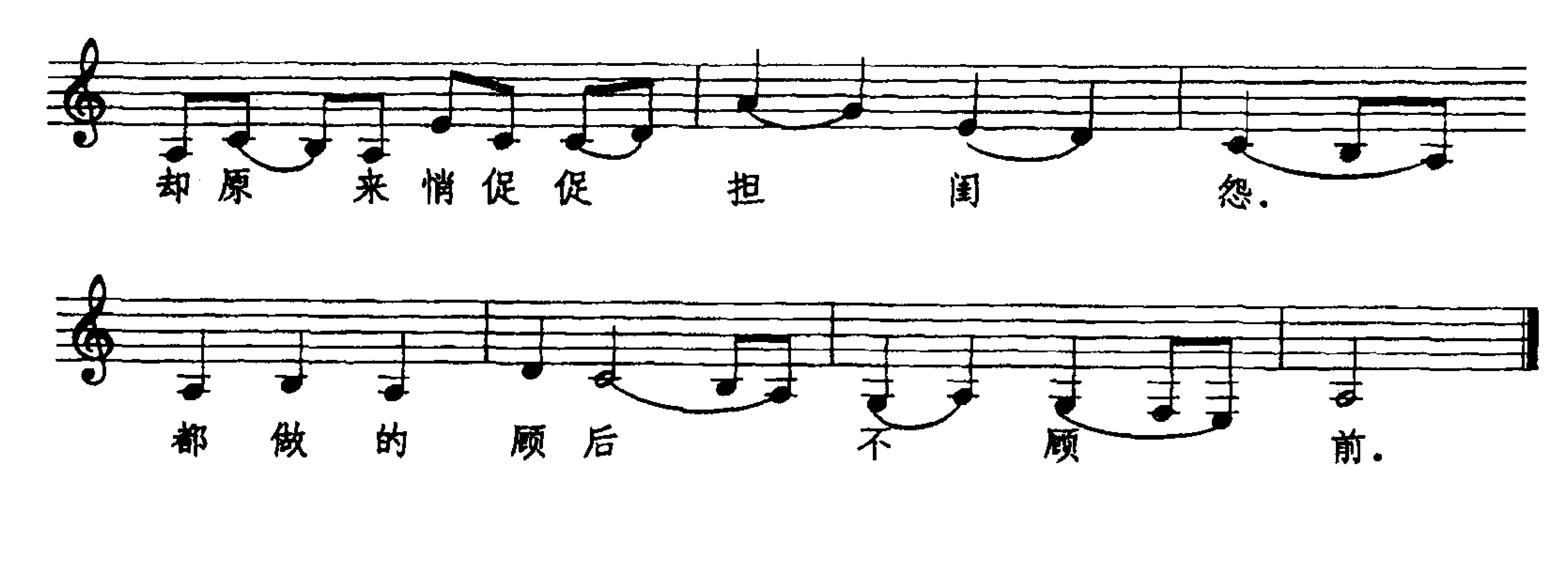


尾　句



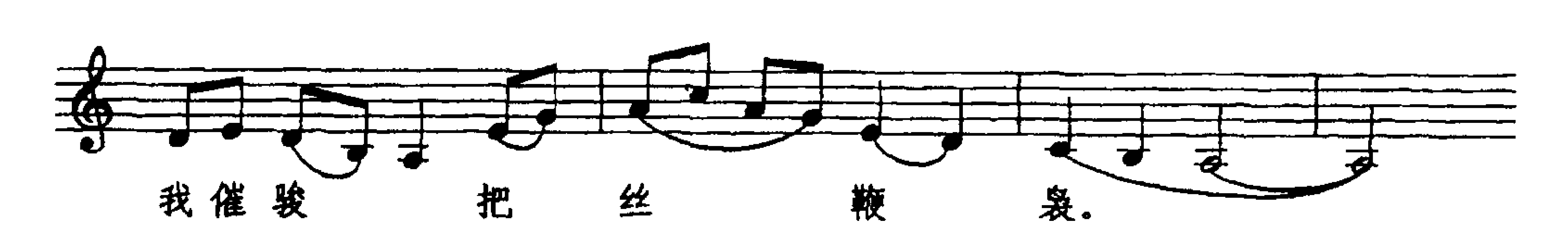
连环计

第二句

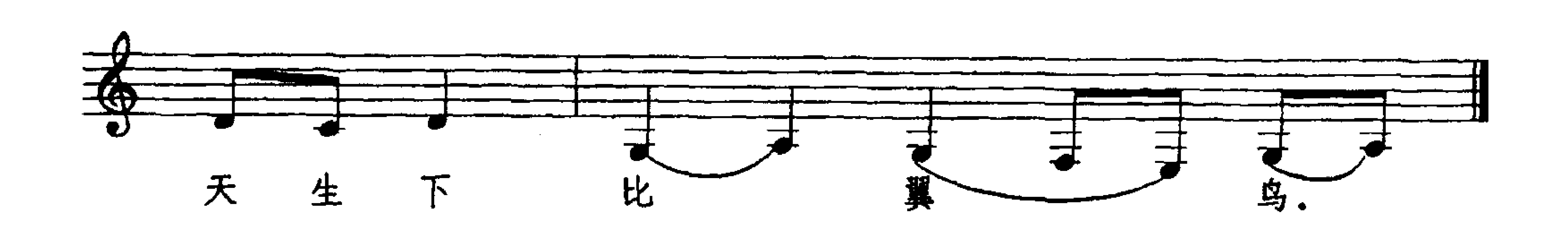


金安寿

第二句



尾 句

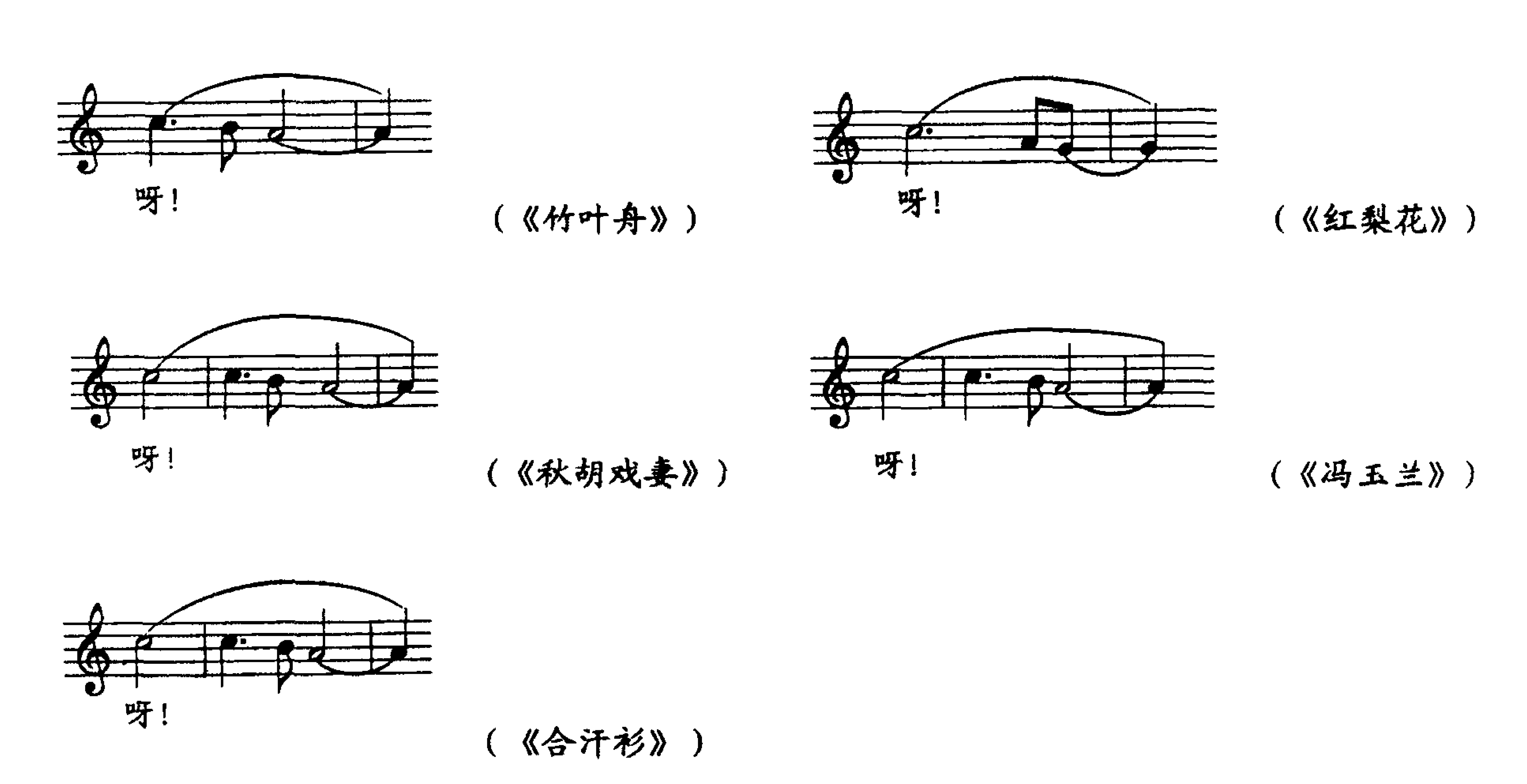


以上乐谱可见，《四块玉》的第二句以中间音调拔高给人以嘹亮之感，尾句音节悠长，给人以悠扬之感。这二处为整个曲牌中最为悦耳的动听之处。从音乐上讲，务头当为一只曲牌中音调揭高、节奏悠扬之处。即王骥德《曲律》中主张的“凡曲遇揭起其音，而宛转其调，如俗之所谓做腔处”。故而从曲文上讲也是应该“施俊语于其处”，而形成“曲眼”。务头这一问题，最早是由元代人提出，针对当时金元北曲而言。到明末以来，由于年代久远，金元北曲在口口相传中的音腔变化，故而造成“而原来腔格，若务头、颠落、种种关捩子，应作如何摆放，绝无理会其说者。”（明沈宠绥《度曲须知》）近代以来，论及务头往往脱离音乐，单从文字上探讨，故丛说歧论，终不能道其实质。

北曲曲牌的所谓定格，恰与务头相对，务头是因音乐上的特定语而限制曲文，定格则是因曲文上的特定语来限制音乐。如《潇湘雨》中黄钟《醉花阴》套中《古水仙子》：

他、他、他，忒狠毒；敢、敢、敢，昧己瞒心将我图。你、你、你，恶狠狠公隶监束；我、我、我，软揣揣罪人的苦楚。痛、痛、痛，嫩皮肤上棍棒数；冷、冷、冷，铁锁在项上拴住。可、可、可，乾支刺送的人活地狱；屈、屈、屈，这烦恼待向何人诉。来、来、来，你是我的护身符。

这里的“他、他、他”，“敢、敢、敢”三字叠句即为定格，其曲文既相叠顿挫，其音节上也自铿锵有力。有些曲牌的定格是在起句处，往往采用务头的揭高其音的形式。下面试举双调《得胜令》在元杂剧乐谱中的例子：



这种情况正如《九宫大成曲谱》在《古水仙子》曲后按语中说：“前人偶然，今定为格。”但这毕竟是北曲曲牌中一个不容忽视的音乐现象。为了使大家能更深入地研究这一音乐现象，兹在所译乐谱中将定格句式一一标出，故此处勿庸烦举。

三、宫调分析

前人论及宫调，一是认为其作用为限定管色的高低，如吴梅《顾曲麈谈·论宫调》：

宫调之理，词家往往仅守旧谱中分类之体，未尝不是。但宫调究竟是何物件，举世

且莫名其妙，岂非一绝大难解之事。余以一言定之曰：宫调者，所以限定乐器管色之高低也。[29]

杨荫浏先生又认为宫调对于昆曲的作用是借用这几个名称作用曲牌分类的标目。[30] 这只是宫调对于昆曲的作用。而宫调在元曲中的作用则远非是管色定调与作为曲牌分类标目的问题。元杂剧是宫调联套形式，即由四个不同宫调的套曲，即四折，组成全剧。为了进一步弄清宫调在元杂剧中的作用，兹将有乐谱可按的八十三种完整剧目使用宫调情况统计如下，因有乐谱，可以断定其曾被演唱过。

宫调 剧名	第一折	第二折	第三折	第四折	第五折
玉镜台	仙吕点绛唇	南吕一枝花	中吕粉蝶儿	双调新水令	
玉壶春	仙吕点绛唇	南吕一枝花	中吕粉蝶儿	双调新水令	
金线池	仙吕点绛唇	南吕一枝花	中吕粉蝶儿	双调新水令	
红梨花	仙吕点绛唇	南吕一枝花	中吕粉蝶儿	双调新水令	
张天师	仙吕点绛唇	南吕一枝花	正宫端正好	双调新水令	
朱砂担	仙吕点绛唇	南吕一枝花	正宫端正好	双调新水令	
岳阳楼	仙吕点绛唇	南吕一枝花	正宫端正好	双调新水令	
蝴蝶梦	仙吕点绛唇	南吕一枝花	正宫端正好	双调新水令	
陈抟高卧	仙吕点绛唇	南吕一枝花	正宫端正好	双调新水令	
东坡梦	仙吕点绛唇	南吕一枝花	正宫端正好	双调新水令	
谇范叔	仙吕点绛唇	南吕一枝花	正宫端正好	双调新水令	

窦娥冤	仙吕点绛唇	南吕一枝花	正宫端正好	双调新水令	
连环计	仙吕点绛唇	南吕一枝花	正宫端正好	双调新水令	
张生煮海	仙吕点绛唇	南吕一枝花	正宫端正好	双调新水令	
风云会	仙吕点绛唇	南吕一枝花	正宫端正好	双调新水令	
儿女团圆	仙吕点绛唇	南吕一枝花	商调集贤宾	双调新水令	
罗李郎	仙吕点绛唇	南吕一枝花	商调集贤宾	双调新水令	
赤壁赋	仙吕点绛唇	南吕一枝花	越调斗鹌鹑	双调新水令	
灰阑记	仙吕点绛唇	南吕一枝花	黄钟醉花阴	双调新水令	
勘头巾	仙吕点绛唇	南吕一枝花	商调集贤宾	双调新水令	
范张鸡黍	仙吕点绛唇	南吕一枝花	商调集贤宾	双调新水令	
任风子	仙吕点绛唇	正宫端正好	中吕粉蝶儿	双调新水令	
鸳鸯被	仙吕点绛唇	正宫端正好	越调斗鹌鹑	双调新水令	
李逵负荆	仙吕点绛唇	正宫端正好	商调集贤宾	双调新水令	
冯玉兰	仙吕点绛唇	正宫端正好	商调集贤宾	双调新水令	
金钱记	仙吕点绛唇	正宫端正好	中吕粉蝶儿	双调新水令	
冻苏秦	仙吕点绛唇	正宫端正好	南吕一枝花	双调新水令	
秋胡戏妻	仙吕点绛唇	正宫端正好	中吕粉蝶儿	双调新水令	
王粲登楼	仙吕点绛唇	正宫端正好	中吕粉蝶儿	双调新水令	

荐福碑	仙吕点绛唇	正宫端正好	中吕粉蝶儿	双调新水令	
刘行首	仙吕点绛唇	正宫端正好	中吕粉蝶儿	双调新水令	
举案齐眉	仙吕点绛唇	正宫端正好	越调斗鹌鹑	双调新水令	
贬黄州	仙吕点绛唇	正宫端正好	越调斗鹌鹑	双调新水令	
赵礼让肥	仙吕点绛唇	正宫端正好	越调斗鹌鹑	双调新水令	
留鞋记	仙吕点绛唇	正宫端正好	中吕粉蝶儿	双调新水令	
单刀会	仙吕点绛唇	正宫端正好	中吕粉蝶儿	双调新水令	
来生债	仙吕点绛唇	中吕粉蝶儿	越调斗鹌鹑	双调新水令	
小尉迟	仙吕点绛唇	中吕粉蝶儿	越调斗鹌鹑	双调新水令	
昊天塔	仙吕点绛唇	中吕粉蝶儿	正宫端正好	双调新水令	
隔江斗智	仙吕点绛唇	中吕粉蝶儿	商调集贤宾	双调新水令	
百花亭	仙吕点绛唇	中吕粉蝶儿	商调集贤宾	双调新水令	
望江亭	仙吕点绛唇	中吕粉蝶儿	越调斗鹌鹑	双调新水令	
调风月	仙吕点绛唇	中吕粉蝶儿	越调斗鹌鹑	双调新水令	
不伏老	仙吕点绛唇	中吕粉蝶儿	越调斗鹌鹑	双调新水令	
赚蒯通	仙吕点绛唇	中吕粉蝶儿	越调斗鹌鹑	双调新水令	
合汗衫	仙吕点绛唇	越调斗鹌鹑	中吕粉蝶儿	双调新水令	
薛仁贵	仙吕点绛唇	商调集贤宾	中吕粉蝶儿	双调新水令	
两世姻缘	仙吕点绛唇	商调集贤宾	越调斗鹌鹑	双调新水令	

冤家债主	仙吕点绛唇	商调集贤宾	中吕粉蝶儿	双调新水令	
㑳梅香	仙吕点绛唇	大石调念奴娇	越调斗鹌鹑	双调新水令	
柳毅传书	仙吕点绛唇	越调斗鹌鹑	商调集贤宾	双调新水令	
生金阁	仙吕点绛唇	越调斗鹌鹑	南吕一枝花	双调新水令	
汉宫秋	仙吕点绛唇	南吕一枝花	双调新水令	中吕粉蝶儿	
杀狗劝夫	仙吕点绛唇	正宫端正好	南吕一枝花	中吕粉蝶儿	
谢天香	仙吕点绛唇	南吕一枝花	正宫端正好	中吕粉蝶儿	
潇湘雨	仙吕点绛唇	南吕一枝花	双调新水令	中吕粉蝶儿	
铁拐李	仙吕点绛唇	正宫端正好	双调新水令	中吕粉蝶儿	
风光好	仙吕点绛唇	南吕一枝花	正宫端正好	中吕粉蝶儿	
马陵道	仙吕点绛唇	正宫端正好	双调新水令	中吕粉蝶儿	
青衫泪	仙吕点绛唇	正宫端正好	双调新水令	中吕粉蝶儿	
后庭花	仙吕点绛唇	南吕一枝花	双调新水令	中吕粉蝶儿	
忍字记	仙吕点绛唇	南吕一枝花	双调新水令	中吕粉蝶儿	
魔合罗	仙吕点绛唇	黄钟醉花阴	商调集贤宾	中吕粉蝶儿	
抱妆盒	仙吕点绛唇	南吕一枝花	双调新水令	中吕粉蝶儿	
赵氏孤儿	仙吕点绛唇	南吕一枝花	双调新水令	中吕粉蝶儿	
豫让吞炭	仙吕点绛唇	正宫端正好	越调斗鹌鹑	中吕粉蝶儿	

墙头马上	仙吕点绛唇	南吕一枝花	双调新水令	中吕粉蝶儿	
梧桐雨	仙吕点绛唇	中吕粉蝶儿	双调新水令	正宫端正好	
虎头牌	仙吕点绛唇	双调五供养	双调新水令	正宫端正好	
黄粱梦	仙吕点绛唇	商调集贤宾	大石调六国朝	正宫端正好	
竹叶舟	仙吕点绛唇	双调新水令	南吕一枝花	正宫端正好	
东窗事犯	仙吕点绛唇	中吕粉蝶儿	越调斗鹌鹑	正宫端正好	
倩女离魂	仙吕点绛唇	越调斗鹌鹑	中吕粉蝶儿	黄钟醉花阴	
货郎担	仙吕点绛唇	双调新水令	正宫端正好	南吕一枝花	
东墙记	仙吕点绛唇	正宫端正好	中吕粉蝶儿	越调斗鹌鹑	
锁魔镜	仙吕点绛唇	南吕一枝花	越调斗鹌鹑	黄钟醉花阴	双调新水令
气英布	仙吕点绛唇	南吕一枝花	正宫端正好	黄钟醉花阴	
燕青博鱼	大石调六国朝	仙吕点绛唇	中吕粉蝶儿	双调新水令	
黑旋风	正宫端正好	仙吕点绛唇	双调新水令	中吕粉蝶儿	
追韩信	仙吕点绛唇	双调新水令	中吕粉蝶儿	正宫端正好	
丽春堂	仙吕点绛唇	中吕粉蝶儿	越调斗鹌鹑	双调五供养	

从上表我们可以看到，这八十二种戏曲中第一折用仙吕《点绛唇》套的有八十种。第四折用双调《新水令》套的有五十四种。用中吕《粉蝶儿》套的有十六种。这说明元杂剧在宫调场次安排上是有一定规律的，这应该是与每一种宫调的性质与作用有关。我们在第一章里谈到元朝人当时对于每一种宫调的声情感受都有明确的说法。如："仙吕调清新绵邈，南吕

宫感叹伤悲”等等。元杂剧第一折为开场戏，对于戏剧为情节的开端，于音乐为起调。而元朝人认为仙吕调的特征是“清新绵邈”，当然最适于第一折。第四折为末场戏，往往是戏剧的高潮所在，元朝人认为双调“健凄激袅”，也就是慷慨激昂，这种声调适于将人们的情绪引向高潮。另外元朝人又认为中吕调“高下闪赚”，也可以用于末场戏，即使人们在音乐的起伏变化不定中，不知不觉到了戏剧的结束，故而这两种宫调适于用在第四折。而《货郎担》第四折用仙吕《一枝花》套，是为其用“感叹伤悲”的情调作为尾声。《倩女离魂》第四折用黄钟《醉花阴》套，是为了在剧末达到“富贵缠绵”的效果。这种特殊的处理也是符合剧情的需要的。一般看来，三、四场戏是情节的展开，随着剧情的复杂，其使用的宫调也多样化，所采用宫调当然也需视剧情的需要，或为“惆怅雄壮”，则用正宫；或为“陶写冷笑”，即用越调。这样看来，宫调在元杂剧中又是一种声腔程式。打一个不确切的比方，宫调在元杂剧中如同京剧中的各种不同的板腔，以其每一类如西皮、二黄等都有固定的声腔特征，而被规范在不同的剧情中。正如第一章中提到的，元朝人对音乐的声情感受与后人有着相当的差距，但是元杂剧的每一种宫调在声腔上的区别，我们还是能够感受出来，如现在仍在昆曲中演唱的《东窗事犯》“扫秦”折，为中吕《粉蝶儿》套，《货郎担》“女弹”折，为南吕《一枝花》套；《单刀会》“刀会”折，为双调《新水令》套，一旦搬演舞台歌场，其情声基调，犹斑斑可辨。

除场次所用宫调而规范的程式外，在每一种宫调组套时，所用曲牌的排列也有一定的程式，如仙吕调套一般是用《点绛唇》为首曲，另一种套式用《赏花时》作为首曲。双调一种套式是用《新水令》为首曲，另一种套式为《五供养》为首曲。首曲在民间演奏的北套曲中称为“正身”。其曲牌的采用与排列也自有一定规律，这与曲牌的主腔有着内在的联系，但由于北曲曲牌主腔显呈着一种复杂多变形式，故尔不易剖析，这一音乐现象还有待深入研究。

关于对包括元杂剧在内的北曲宫调定调问题，也是一复杂的问题。王季烈《螾庐曲谈·论作曲》曾对宫调与曲笛定调的对应关系做了如下规定：

> 仙吕宫：小工尺调或尺调。北曲亦有谱作正宫者，但其高低实与尺调相同。
>
> 南吕宫：凡调。北曲之为阔口唱者，间用小工或尺调，乃属变通办法。
>
> 黄钟宫：六调或凡调。北曲间有用正宫调者。

中吕宫：小工调或尺调。北曲间有六调者，但其高低实与上调相当。

正　宫：小工调或尺调。北曲之为阔口唱者，间用上调。

大石调：小工调或尺调。

商调：　六调、凡调、小工调，视曲牌音节之高低定之，北曲又有尺调者。

越调：　六调或凡调。南曲多有用小工调者。

双调：　乙调或正宫调。

但从实际情况看，《螾庐曲谈》作者本人也不能一如上说。如《集成曲谱》中收入了双调《新水令》套中的《昊天塔》"五台"折，《马陵道》"孙诈"折，《单刀会》"刀会"折，《西天取经》"回回"折，其"刀会"折标为上调，其余三折标为尺调。如果与西安地区流行的《西仓鼓乐》中的北套曲定调来看，将双调《新水令》定为尺字调则是最为常见。其余黄钟，用六字调、中吕用尺字调、商调用六字调，又有尺字调者，两者也相符。但《西仓鼓乐》南吕《一枝花》套主要用六字调，越调《斗鹌鹑》用五字调（即正宫调），与《螾庐曲谈》所说却不相同。这一混乱反映昆曲由元杂剧以G调的正宫为基音向以D调的小工调为基音的转变。故而，昆曲宫调与乐调并非一体，在演奏不同宫调的套曲时，一般是根据相沿的习惯定调，偶尔视曲情做些变通。但有些套曲在演奏或演唱时，其中的曲牌要采取变调形式，这些情况与宫调有何联系，也尚待探讨。根据前人的说法与现在对北曲的演奏、演唱的习惯，我们大体可以看出各宫调乐曲的定调：

仙吕：尺字调（C调）

南吕：凡字调（降E调）偶用六字调（F调）

黄钟：正工调（G调）

中吕：尺字调（C调）或小工调（D调）

大石：小工调（D调）

商调：六字调（F调）或凡字调（降E调）

越调：五字调（G调）或六字调（F调）

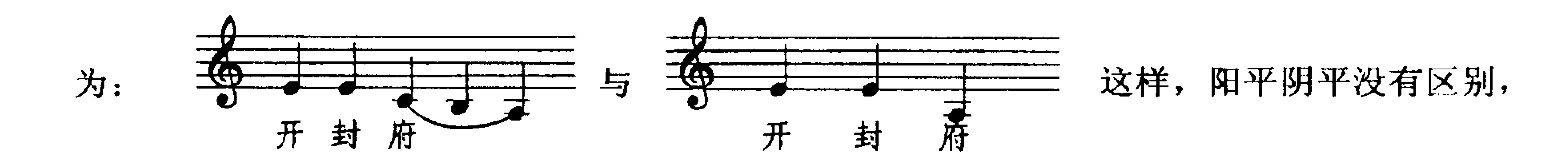
双调：尺字调（C调）或小工调（D调），偶用上字调（降B调）
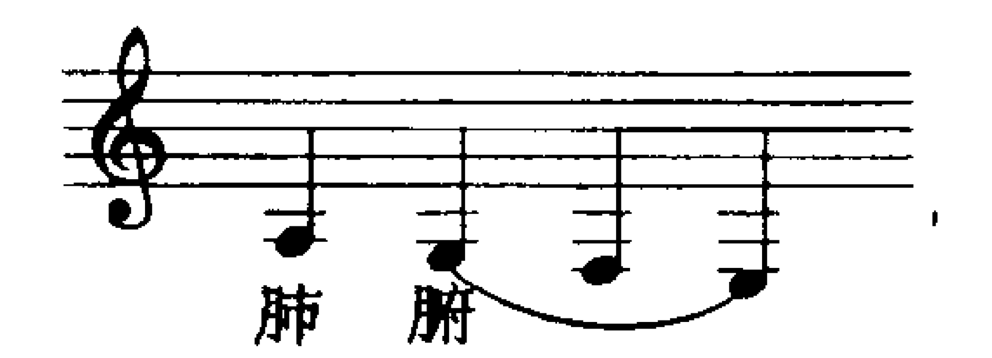
大石调在元杂剧中已经很少使用，上述表中只有三套，我们的元杂剧乐谱中只收集到一套。从现在民间器乐曲中的北套曲中已经找不到大石调的曲子，这说明有些宫调的消失的原因，有宫调简化的因素，也有由于不常使用而逐渐失传的因素。另外，小石调在元杂剧已不再使用，当时仅有的几只曲牌如《青杏子》、《伊州遍》等已归入大石调中。《九宫大成曲谱》卷三十九小石角只曲中收有《镇江回》（一脚高来一脚低）、《秋莲曲》（千精细）二曲，经查《太和正音谱》，这二曲应为双调，《镇江回》为《勘吉平》第三折中曲，《秋莲曲》为《连环计》第四折中曲，《元曲选》本《连环计》中不见此曲，然其音韵、声调正合，当为此剧遗曲。至于《九宫大成曲谱》与《纳书楹曲谱》犹将双调标为双角，越调标为越角，元杂剧中已无双角、越角，查所标双角套中曲皆为双调，越角套中皆为越调，故译谱中皆统一标为双调、越调，而不用双角、越角。

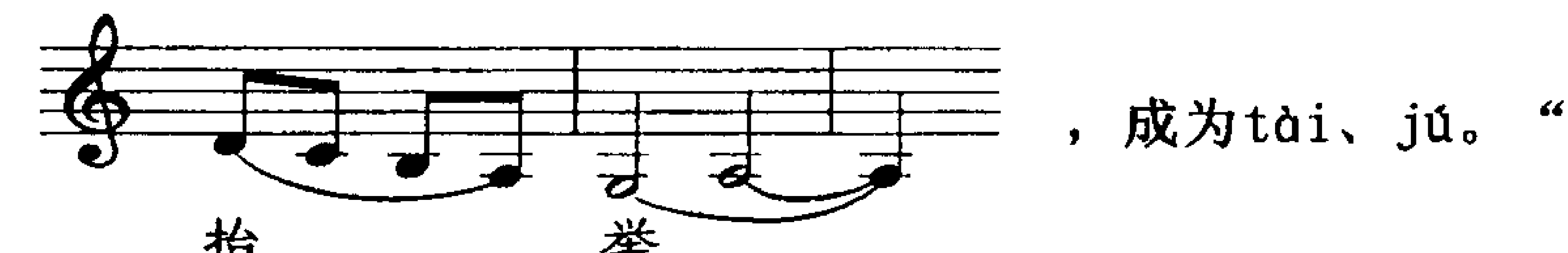
四、音韵分析

北曲杂剧被明朝人称为三声的，即没有入声字的声乐。体现这一语音现象的是元代周德清的《中原音韵》，这部书中系统的总结了当时北方音韵中入派三声的问题，即按十九个韵部，将入声字分化为平、上、去三声的一一标举出来。不过我们应该明确的，《中原音韵》所代表的并不是现在的北京语音；另一方面是《中原音韵》所列平、上、去三声中，平声分阴阳，但入派三声中的平声字并不分阴阳。既然元杂剧与《中原音韵》为同一语音体系，我们现在将所收集的元杂剧乐谱中体现出的音韵情况与《中原音韵》对照一下，从两者的对照中，看一看乐谱的语音是否与《中原音韵》相符，也分析一下《中原音韵》的实际语音音调。我们试举《蝴蝶梦》第二折南吕《一枝花》套与《虎头牌》第四折正宫《端正好》的乐谱为例。

首先看一下乐谱中体现出的音调。如《蝴蝶梦》中的“开封府”三字连读，按现在普通话与《中原音韵》皆为阴平、阳平、上声，其音调应为kāi、fēng、fǔ，而乐谱则
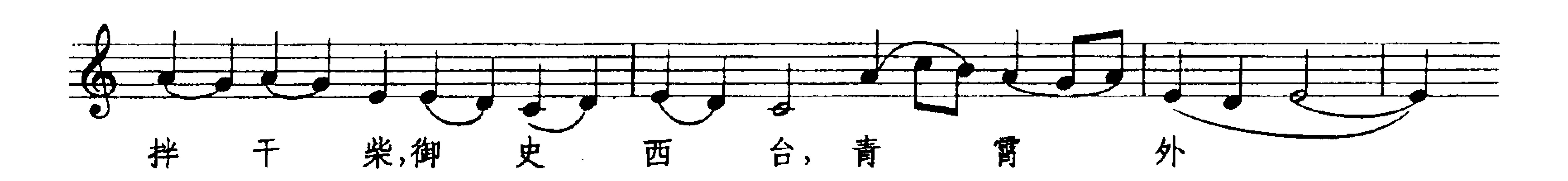
为：

这样，阳平阴平没有区别，而上声字不念折声，而如《康熙字典》中所规定的“上声分明哀远道”的拖长，成为kāi、fēng、fù。又如“肺腑”，现在连续应是fèi、fǔ，而乐谱则

成为fēi、fù。“抬举”，现在连续为tái、jǔ，而乐谱是

，成为tài、jǔ。“文书”现在连续为wén、shū而乐谱为

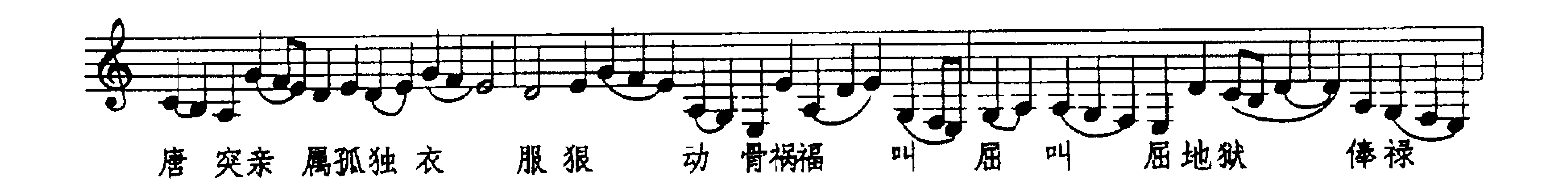
成为wēn、shū。又如《虎头牌》中的：



从这些语素的声调看出，元杂剧曲文的语音声调大致与现在的冀中一带，如保定地区的语音声调相近或许元明之际北京地区的语音也与此接近。下面我们再看一下乐谱中的入声字与《中原音韵》入派三声的情况对照一下。《虎头牌》中的入声字有：



按《中原音韵》以上入声字“白”、“宅”、“划”派入平声，“窄”、“百”、“责”派入上声，属皆来韵。“国”派入上声，“疾”派入平声，属齐微韵。“血”派入上声，属车遮韵。在《蝴蝶梦》中的入声字有：



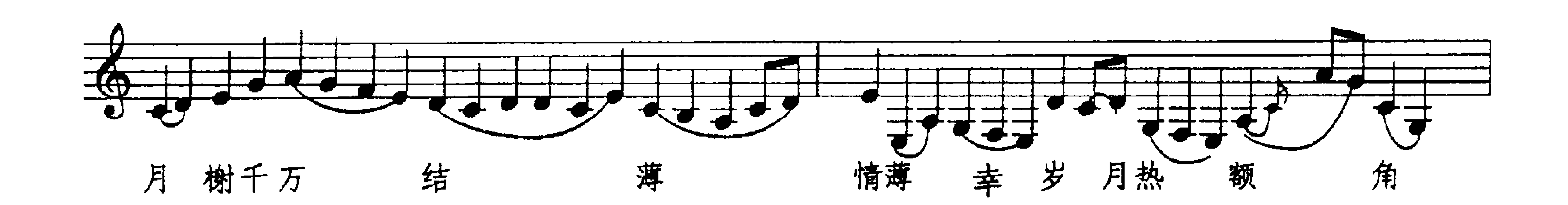
这里“突”，“属”、“独”、“服”、“毒”派入平声，“骨”、“服”、“屈”派入上声，“狱”、“禄”派入去声。属鱼模韵。从以上二剧乐谱中看，从“宅”、“独”二字外，其他派入平声的入声字皆为降调，“宅”为升调，宅当为阳平，其余当属阴平。这种情况与冀中一带发音也接近，又如派入上声的“国”字，在“国法”一词中连读为国法(guò fǎ)，“福”字读福(fǔ)，“骨”、“屈”有阴平、上声两种读音，则与现在北方语音大致相同。

昆曲中的北曲虽犹称依据《中原音韵》，但由于北曲昆唱，即受南曲昆腔在唱入声字时用断腔的口法的影响，其派入阴平的字，不唱作降调，尤其是如“服”、“毒”等字，并非为阴平。被吸收入昆腔北曲中的元杂剧，虽依据旧谱演唱，但对入声字的唱法也有变化。下面将《两世姻缘》第一折中的入声字在《九宫大成曲谱》与《纳书楹曲谱》中的声调比较如下：
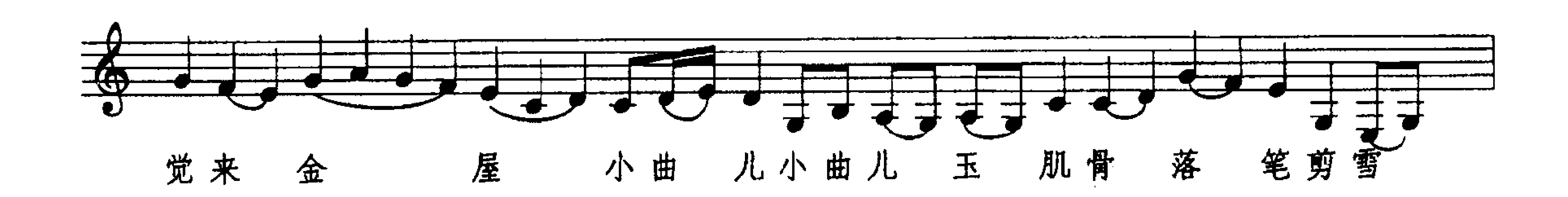
《九宫大成曲谱》
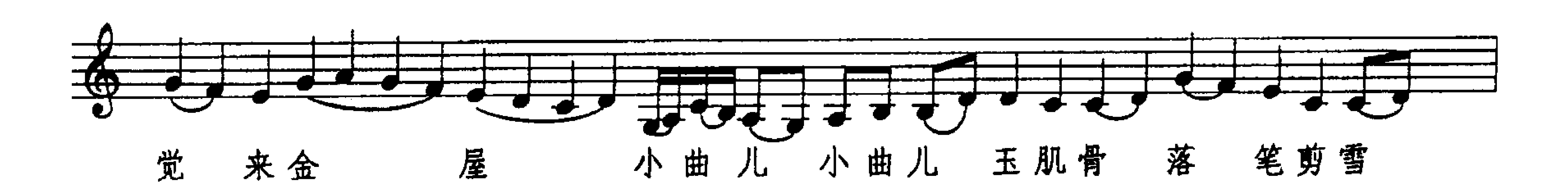


《纳书楹曲谱》



《九宫大成曲谱》



《纳书楹曲谱》



尚有数字，如“色”、“画”等。因两谱无甚区别，故勿庸标举。从上面两谱的比较看，如“薄倖”、“额角”、“剪雪”、“小曲儿”，其声调《九宫大成曲谱》犹存北音，而《纳书楹曲谱》则已为南腔。

依上分析，《九宫大成曲谱》中的元杂剧乐谱，其基本上不同于昆腔的中州韵、苏州音，而是大体上体现了北方音韵，其声调可能就是元明之际北京一带的语音。其入派三声的情况也与昆腔中北曲有所差别，但与《中原音韵》大致相符。就此来说，也是我们可以乐观的认定《九宫大成曲谱》中的元杂剧乐谱较多地保留了元明古曲原貌的一方面依据。

五、循谱求声——历史的话题

我们收集和翻译了现在所能见到的元杂剧乐谱，虽然从剧目上说，多达百余种；从曲牌上，无虑数百隻，但从中辨析出这一元明古乐的面貌，复原其声，尚远非易事。明代中期嘉靖、隆庆以来，元杂剧中曲目不少已不被演唱，明末清初以来，北杂剧的戏班渐无迹可寻，北曲杂剧已无在剧坛上独立存在的地位，仅依于昆班而一脉尚存。彼时彼刻，沈宠绥在看“南词中每带北调一折”，“南曲则演南腔，北曲仍北调，口口相传，灯灯递续，胜国元声，依然嫡派”，兴奋之余，又觉得“如原谱所列，则骚人绝笔，伶人亦绝口焉”。欲寻北曲元音的腔格如务头、颠落、种种关系捩子而无征。于是不禁长叹道：

> 惜乎舞长袖者，靡于唐，至宋而几绝；工短剧者，靡于元，入我明而几绝。律残声冷，亘古无征，当亦骚人长恨也夫！[31]

清代乾隆、嘉庆以来，元北曲杂剧声乐的余绪仅存于并入昆腔北曲中的元人曲目中。乾隆间有徐大椿，著《乐府传声》一书，探索元曲声乐理论与唱法，欲以之规范存于昆腔中的元人北曲，来复原元杂剧之声乐。但时移而境迁，声乐之所尚也屡变，元曲旧声终不得复见。据云徐大椿《乐府传声》曾对昆曲北腔有一定影响，究竟现在昆腔中哪些方面是依据其说，已难确指。《纳书楹曲谱》的元杂剧乐谱中，有叠腔、断腔等口法，不知是否与《乐府传声》所论相符。不过其书中的从音韵、口法到板腔上的具体论说肯定是有用于唱者，但以之是否能够复原元人古韵，尚属另一问题。《乐府传声》中有《底板唱法》一章，专论北曲散板唱法。我们所译元人杂剧乐谱中，散板节奏即如其说。今昆腔中如《单刀会》中散板曲《新水令》、《驻马听》以及《货郎担》中《一枝花》、《梁州第七》等犹流于歌场，但是否真为口口相传，嫡派未失的元曲唱法，也未敢断定。今录徐氏说法于后，以做处理诸剧中散板曲唱法的参考，虽未谓为元曲散板曲起死回生之良方，于古亦有征焉。

南曲惟引子用底板（即散板），余皆有定板。北曲则底板甚多。何也？盖南曲之板以节字，不以节句；北曲之板以节句，不以节字。节字则板必繁，节句则一句一板足矣。惟著议论描写及转折顿挫之曲，亦用实板节字，然亦不若南曲之密。

凡唱底板（即散板）之曲，必音节悠长，声调宏放，气缓辞舒，方称合变。又必于转接出落之间自生顿挫，无节之中，处处皆节；无板之处，胜于有板。如鹤鸣九皋，干云直上；又如天际风筝，宫商自协，方为能品。此可意会，非可言罄也。[32]

故欲得元杂剧古乐之真貌，还需从歌者口口相传中寻找，非仅于字谱之间即可探龙得珠者。故此谱此说谨为寻求元曲古乐的抛砖引玉之举。

注释：

（1）．（13）．（14）周德清：《中原音韵》，《中国古典戏曲论著集成》本，戏剧出版社1959年版。

（2）．同上，“乐府共三百三十五章”条。

(3)．见《北词广正谱》六帙，北京大学影印本。

(4)．《元曲选》附录《天台陶九成论曲》所列元杂剧所用曲牌表，中华书局1958年版。

(5)．王骥德：《曲律，中国古典戏曲论著集成》本，戏剧出版社1959年版。

(6)．钱钟书：《管锥编》第三册，中华书局1979年版。

(7)．王国维《宋元戏曲史》第八章《元杂剧之渊源》，商务印书馆民国四年初版。

(8)．(12)．徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》本，戏剧出版社1959年版。

(9)．王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社1981年版。

(10)．(17)．元陶宗仪《南村辍耕录》，中华书局1959年版。

(11)．引自《新定九宫大成南北词宫谱》卷六十七《两世姻缘》第四折按语。

(15)．李渔：《闲情偶寄》，《中国古典戏剧论著集成》本，戏剧出版社1959年版。

(16)．(29)．吴梅：《顾曲麈谈》商务印书馆民国23、24年国难后第二版。

(18)．任中敏《词曲通义》，商务印书馆民国二十年版。

(19)．何良俊：《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》本，戏剧出版社1959年版。

(20)．顾起龙：《客座赘语》，转引自徐扶明《元代杂剧艺术》，上海文艺出版社1981年版第17页。

(21)．张岱《陶庵梦忆》《美化文学名著丛刊》本，上海书店据国学整理社1936年复印本，1982年版。

(22)．胡文焕：《群音类编》，中华书局影印原稿本，1980年版。

(23)．(26)．(31)．沈宠绥：《度曲须知》，《中国古典戏曲论著集成》本，戏剧出版社1959年版。

(24)．(25)．(30)．王守泰《昆曲格律》，江苏人民出版社，1982年版。

(27). 《新定九宫大成南北词宫谱》影印本序，古书流通处1923年版。

(28). 平步青：《霞外攟屑》卷六《纳书楹曲谱》条，上海古籍出版社1982年。

(32). 徐大椿：《乐府传声》光绪七年正觉楼丛书本。

参考书目：

张 炎：《词源》，《词话丛编》本，中华书局1986年版。

钟嗣成：《录鬼簿》，《中国古典戏曲论著集成》本，戏剧出版社 1959年版。

无名氏：《录鬼簿续编》，《中国古典戏曲论著集成》本，戏剧出版社1959年版。

朱 权：《太和正音谱》，《中国古典戏曲论著集成》本，戏剧出版社1959年版。

李开先：《词谑》，《中国古典戏曲论著集成》本，戏剧出版社1959年版。

王世贞：《曲藻》，《中国古典戏曲论著集成》本，戏剧出版社1959年版。

黄 文：《重定曲海总目》，《中国古典戏曲论著集成》本，戏剧出版社1959年版。

黄丕烈：《也是园藏书古今杂剧目录》，《中国古典戏曲论著集成》本，戏剧出版社1959年版。

王德辉、徐沅：《顾误录》，《中国古典戏曲论著集成》本，戏剧出版社1959年版。

刘熙载：《艺概·曲概》，《中国古典戏曲论著集成》本，戏剧出版社1959年版。

姚 燮：《今乐考证》，《中国古典戏曲论著集成》本，戏剧出版社1959年版。

息机子编：《元刊杂剧三十种》，中国书店影印本。

《孤本元明杂剧》：涵芬楼本，戏剧出版社1957年版。

王季烈、刘凤叔：《集成曲谱》（附《螾庐曲谈》），商务印书馆1924年版。

任半塘：《唐戏弄》，作家出版社1958年版。

任半塘：《唐声诗》，上海古籍出版社1982年版。

庄一拂：《古典戏曲存目汇考》，上海古籍出版社1982年版。

周贻白：《中国戏曲论集》，戏剧出版社1960年版。

周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社1979年版。

严敦易：《元明清戏曲论集》，中州书画社1982年版。

陆萼庭：《昆剧演出史稿》，上海文艺出版社1980年版。

明无名氏编：《雍熙乐府》，四部丛刊本。

隋树森：《雍熙乐府曲文作者考》，书目文献出版社1985年版。

上海艺术研究所、戏剧家协会上海分会：《中国戏曲曲艺词典》，上海辞书出版社1981年版。

《西仓鼓乐曲集》，李石工译谱，1960年油印本。

《国立北平图书馆戏曲音乐展览会目录》，民国二十三年排印本。

童斐：《中乐寻源》，民国六年石印本。

王光祈：《中国音乐史》，中华书局1934年版。

杨荫浏：《中国音乐史纲》，上海万叶书店1952年版。

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1981年版。

廖辅叔：《中国古代音乐史》，音乐出版社1964年版。

张世彬：《中国音乐史论述稿》，香港友联1971年版。

杨荫浏：《工尺谱浅说》，音乐出版社1963年版。

青木正儿：《中国近世戏曲史》，商务印书馆1965年版。

顾肇仓：《元人杂剧选》，人民文学出版社1953年版。